

cinéma77

NOVEMBRE 1977 • NOUVELLE FORMULE • PRIX : 10 FRS • N° 227

CINEMA ET SOCIETE DE CONSOMMATION • CINEMA CRITIQUE
LEONARD KEIGEL • VICKY POLON • IGAAL NIDDAM • G. LINDBLOM



6ème FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM
de court métrage et du film documentaire

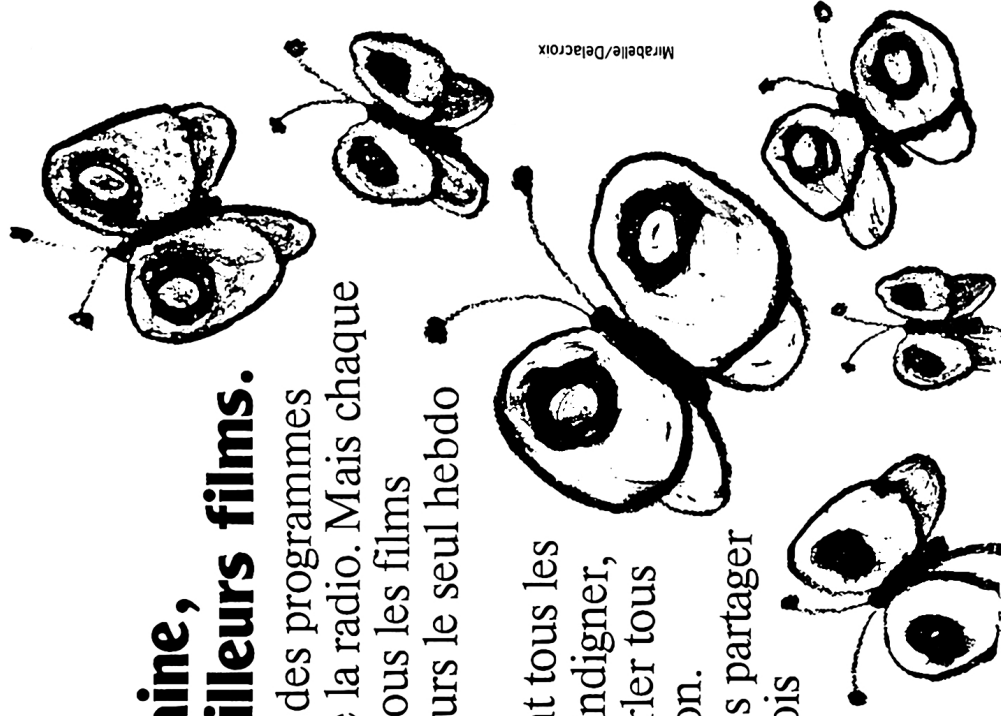
Chaque semaine, nous traquons les meilleurs films.

Télérama vous propose des programmes complets : toute la télé et toute la radio. Mais chaque semaine nous avons vu aussi tous les films nouveaux. Télérama est d'ailleurs le seul hebdo français de cinéma.

Lire, analyser clairement tous les films, réagir, rire, applaudir, s'indigner, en discuter librement, faire parler tous les créateurs, voilà notre passion.

Nous voulons avec vous partager notre enthousiasme chaque fois que nous croyons découvrir une nouvelle expression ou un talent neuf.

C' st d tte



curiosité sans cesse rafraîchie
que nous traquons chaque
semaine les meilleurs
films.



**Télérama. Un hebdomadaire d'opinions
sur la télévision, la radio, le cinéma, les disques.**

cinéma 77

REVUE MENSUELLE DE CINEMA EDITIONNEE PAR LA
FEDERATION FRANCAISE DES CINE-CLUBS



DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

JEAN-PIERRE PIQUEMAL, Président de la F.F.C.C.

REDACTEUR EN CHEF

GASTON HAUSTRADE,
Directeur du département « Edition » de la F.F.C.C.

COMITE DE REDACTION

ALBERT CERVONI, CLAUDE MICHEL CLUNY, GERARD FROT-COUTAZ,
FRANTZ GEVAUDAN, JACQUES GRANT, MICHEL GRISOLIA, RAYMOND
LEFEVRE, JEAN-LOUP PASSEK, DOMINIQUE RABOURDIN, TRISTAN
RENAUD

COMMISSION F.F.C.C.

FRANCOISE CALVEZ, ANNIE PIQUEMAL, (Secrétaires générales), HELENE
BLANC (Trésorière), MIREILLE AMIEL, (Déléguée générale), JACQUES
CHARMATZ, JACQUES COURCIER, DANIEL OLLIVE, JEAN-PIERRE LE
PAVEZ, GEORGES SUTRA.

EQUIPE TECHNIQUE

Secrétariat de rédaction : JOEL MAGNY - Documentation : BENEDICTE
FROT - Dessins : PIERRE HUET - Publicité : CLAUDINE MARCHAL

TOUTE CORRESPONDANCE : 6, RUE ORDENER, PARIS 18e TEL : 208 72 93



Tous droits de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'URSS.

Imprimerie spéciale de
« Cinéma 77 » 76 - YVETOT



CINEMA 77 ● 6, RUE ORDENER ● PARIS 18e ● TEL. : 208.72.93.

6 ETUDE **NOTES SUR LE CINEMA
CRITIQUE** (2^e partie)

20 DOSSIER **CINEMA ET SOCIETE
DE CONSOMMATION**

36 AU MICRO
 CE MOIS-CI **LEONARD KEIGEL**
 58 IGAAL NIDDAM
 48 GUNNEL LINDBLOM
 77 VICKI POLON

43 SORTIES ET
 REEDITIONS **LES FILMS DU MOIS**

- 4 **AU FIL DU TEMPS**
- 44 LES FILMS SORTIS
- 45 LA COTE DES FILMS
- 56 **ECONOMIE**
- 85 **GRECE : GUERRE OUVERTE**
- 91 FESTIVALS ET RENCONTRES
- 92 **DE PAR LE MONDE** (La Rochelle, Annecy).
- 101 **LES FILMS A LA TELEVISION**
- 104 JOURNAL DE LECTURE
- 109 NECROLOGIES
- 111 VOS COMMANDES

AU FIL DU TEMPS

par
Gaston
Haustrate

Jeudi 15 septembre

Beau départ public, après une semaine dans de nombreuses salles, du film de Tavernier **Des enfants gâtés**.

Belle unanimité aussi chez nos confrères de la presse quotidienne et hebdomadaire.

Saisi par le démon de l'envolée lyrique l'un d'eux n'hésitera pas (à propos de ce film mais aussi de **Dernière sortie avant Rolssy**) de parler de « Virage à gauche du cinéma français ».

Joël Magny, chez nous, sera tout aussi favorable au film de Tavernier (et Raymond Lefèvre à celui de Bernard Paul) mais assurément plus circonspect.

En fait, la cote des films l'indiquera, ce « virage à gauche » ne sera pas ressenti comme tel par tous au sein de l'équipe.

Et dès lors la polémique rebondit sur les capacités réelles du cinéma français à faire dans le social sans tomber dans la bonne conscience indirecte.

Si vous lisez chaque semaine le *Nouvel Obs*, vous voyez ce que je veux dire ?

Si vous ne le voyez pas, on promet d'y revenir.

Dimanche 18 septembre

Découverte, sur le mausolée des victimes du nazisme, au Père Lachaise, à Paris, de bandes de films.

Vérification faite, elles constituent une copie du film de montage **Swastika**, qui concerne, comme on le sait, la vie privée d'Hitler.

Vérification faite également, on découvre qu'il s'agit bien de la copie volée la veille au Cinéma Olympe.

Le vol, comme le dépôt au Père Lachaise, est revendiqué par un groupe qui s'annonce lui-même comme composé « d'anti-fascistes conséquents ».

Cette opération faisait suite à la découverte d'une bombe dans une des salles programmant ce film et dont le dépôt était revendiqué par le même groupe.

Première remarque : le cinéma reste difficile à lire puisqu'il s'avère qu'un montage de nature historique et documentaire peut encore, de nos jours, être considéré comme objet apologétique éventuel.

Deuxième remarque et air connu : si le nazisme n'a pas à être considéré comme une histoire ancienne à enterrer sous le silence, pourquoi s'attaquer aux œuvres qui donnent à voir les éléments susceptibles d'expliquer l'histoire ?

La vigilance implique la répétition. Mais la bonne répétition doit se faire sous le signe du renouvellement. L'angle de vue, ici, fournissait un éclairage nouveau sur l'homme qui incarnait le nazisme et qui l'avait cristallisé.

Ne pas faire oublier Hitler, peut être utile au cinéma.

Mais accuser le cinéma de ne pas oublier Hitler, n'est-ce pas un faux procès ?

Lundi 19 septembre

L'édition mène à tout.

Par coup de téléphone de ce jour notre collaborateur Raymond Lefèvre est sollicité pour assurer à l'Université d'Amiens une série de six conférences.

Sujet imposé ?

Vous l'avez deviné : trente ans de cinéma britannique.

Mercredi 28 septembre

Tout frais sorti des presses, le numéro d'octobre de la revue. Sourire et grimace se chevauchent à la lecture de deux superbes coquilles.

Patricia Moraz nous pardonnera-t-elle de l'avoir présentée comme une jeune cinéaste « franco-cuisse » ? (page 54).

Et Lauren Bacall s'était-elle déjà imaginée en casquette sous les traits d'un adolescent installé dans l'ombre de John Wayne ? (p. 104).

Rougissons de ces erreurs et passons : à s'y attarder on finirait par les trouver drôles, ce qui finirait par apparaître comme une excuse...

Jeudi 29 septembre

Dans l'avion qui me ramène du CI-CAE de Thessalonique (cf. rubrique festival), Madame Lancelot, exploitante parisienne du « Marais », me signale un article du Figaro sur la pléthore de distribution de films en cette fin septembre.

Le dira-t-on jamais assez ? Les chances accordées aux films qui ne disposent pas de la grosse artillerie des grandes firmes sont les victimes désignées de la multiplication des salles dans les grands centres urbains.

Les nécessités de l'affiche, l'impatience des programmeurs pèsent sur le destin de nombreux films. Si le succès n'est pas immédiat, c'est la sanction : au suivant !

Il est pourtant évident que certains films, trop vite qualifiés de « bide », trouveraient leur public si on laissait le temps à celui-ci de les découvrir.

La profession se refuse à elle-même les chances de survie par une politique aberrante de sorties anachroniques et d'impatience coupable.

La distribution française est devenue masochiste. Qui la guérira de cette maladie dont tout le monde du cinéma peut mourir ?

Jeudi 6 octobre

M. D'Ornano, ministre de la Culture, à la télé.

Au programme de l'interview : l'augmentation de son budget.

Ça prendra quatre minutes.

Et dans l'ensemble des phrases

communicantes apparaîtront accessoirement les mots : théâtre, musique, danse, architecture, etc.

J'attends encore le mot cinéma.

M. D'Ornano ne connaît pas.

Il est vrai que ses prédécesseurs avaient donné l'exemple. Pour Michel Guy le cinéma était la cinquième roue du carrosse. Quant à Maurice Druon il vivait intellectuellement à la fin du siècle dernier.

Mais sans doute pas assez tardivement pour avoir connu Lumière.

Mercredi 12 octobre

La réalité rejoint la fiction.

Comme dans le film de Tavernier, un ami me dit qu'il n'y a rien à voir en ce moment à Paris.

Eberlué, j'ouvre un hebdomadaire de spectacle et je lui pointe les films à voir sans risque.

Sans risque d'être déçu.

Sans risque d'avoir perdu ses 15 F.

Ça donne un résultat probant : près de 30 films parmi les œuvres en exclusivité.

« Oui, dit-il, à Paris ! Mais en Province ? »

Le piège. On retombe toujours dedans.

Vendredi 14 octobre

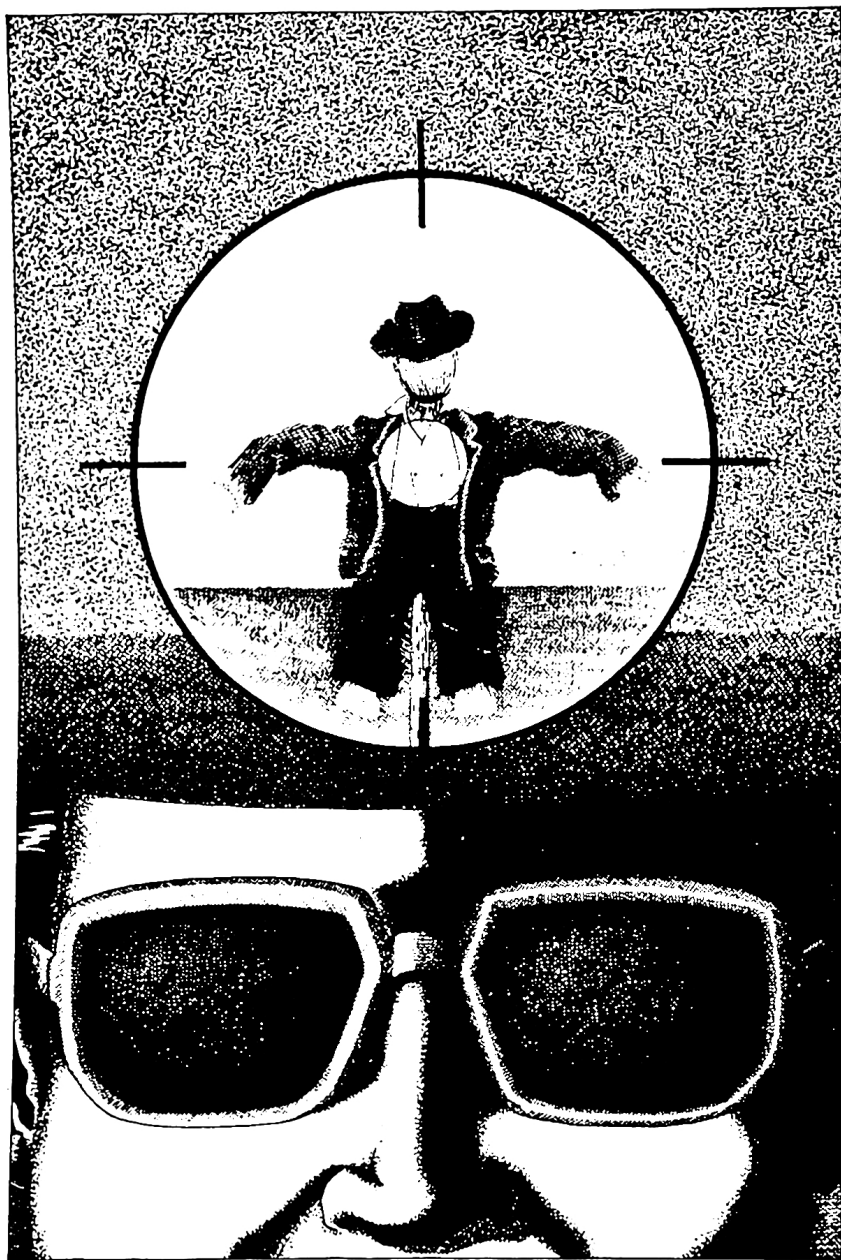
Confection des « cotes de films » à la rédaction.

On baigne dans l'agacement ou l'amusement. A l'image des lettres de lecteurs qualifiant le tableau en question de « jeu débile » ou de rubrique « vachement pratique » (pour ne pas trop risquer son argent).

Ce mois-ci trois films à grand écart de cote : Au-delà du bien et du mal (Cavanni), Bad (Warhol), la Guerre des étoiles (Lucas) et Paradis d'été (Lindblom).

Quelqu'un se jettera à l'eau pour contrer l'enthousiasme solitaire (coupable ?) de Jean-Loup Passek pour la Cavani.

Mais les boudeurs devant Warhol et Lucas déclarent forfait. Contrairement à ce qu'on croit, l'écœurement devant Bad n'est pas facile à exprimer et quand on rechigne devant l'apparent infantilisme de Star Wars on n'est guère motivé pour partir en guerre contre cette guerre-là.



REFLEXIONS SUR

la notion de "cinéma critique"

(2ème partie)

PAR JACQUES GRANT

Réflexions sur la notion de
« Cinéma critique »
(Deuxième partie)

LE CINEMA POUR LA VIE

par
Jacques Grant

« C'est seulement ces sortes de vérités, celles qui ne sont pas démontrables et même qui sont « fausses », celles que l'on ne peut conduire sans absurdité jusqu'à leur extrémité sans aller à la négation d'elles et de soi, c'est celles-là qui doivent être exaltées par l'œuvre d'art. Elles n'auront jamais la chance ni la malchance d'être un jour appliquées. Qu'elles vivent par le chant qu'elles sont devenues et qu'elles suscitent. »

(Jean Genet, Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés..., tome 4 des Œuvres complètes).

Parler du « cinéma critique », de la critique au cinéma, c'est bien entendu parler aussi du « critique de cinéma ». Intéressante expression en vérité ! N'est-ce pas signifier que ce qu'on attend du « critique de cinéma » c'est la capacité, comme pour le « cinéma critique », de remettre sur rails, remettre dans l'ordre, le cinéma. Et d'ailleurs, le but avoué, la revendication professionnelle ouverte, de la plupart des critiques de cinéma, c'est justement de constamment, inlassablement, si obstinément que parfois même cela finit par relever d'une forme de charité sociale assez émouvante, empêcher les films, et les discours tenus sur eux, de s'écarter des repères, des lieux connus, des *attendus* — souci pénal et policier, c'est sûr — de l'enseignement cinématographique. Comme dans la vie, la différence est rejetée comme galeuse, irresponsable, signe d'incompétence. « *Le cinéma est gardé par des barbouzes* », disait Marguerite Duras dans nos colonnes, ajoutant qu'« *au bahot on aurait refusé* » ses films.

Parler des critiques de cinéma n'est pas restreindre le problème, bien au contraire. D'abord et surtout parce qu'ils sont les détenteurs du discours sur le cinéma, ce qui, quoi qu'en pensent ceux d'entre eux qui font ça au rabais, n'est pas rien (et certains films où on fait un peu naïvement le procès des critiques — *Gloria*, *l'Homme qui aimait les femmes* etc. — disent bien que les critiques *pourraient* avoir de l'importance) ; ensuite parce que le public qui « *aime le cinéma* », celui qui lit cette revue, cet article, est très largement considéré comme le reflet de la critique de cinéma — en tout cas, les critiques de cinéma parlent du public de cinéma selon leurs fantasmes sur lui, et donc parler des critiques de cinéma, c'est, dans une revue de cinéma, parler directement du public que l'on connaît, je veux dire de soi.

Il y a différents modes, différentes classes de critiques et de spectateurs, et il y a devoir, il y a urgence, à revendiquer son appartenance à, et contre, telle de ces classes, comme c'est le cas, nous le disions en juin dans la première partie de ces réflexions, pour les cinéastes (1).

Les gens, spectateurs comme journalistes donc, qui parlent du cinéma dans l'esprit critique que nous avons dit plus haut et qui n'est que la reprise de l'es-

(1) L'appartenance à la même classe pour des critiques comme pour des spectateurs est comprise dans des différences aussi grandes que celles qu'il y a entre Blain et B. de Mille, Jacquot et Hitchcock, qui, nous le répétons, appartiennent à la même. Car la classe de spectateurs et de critiques à laquelle nous pouvons revendiquer d'appartenir croît en la différence. La première partie de cette étude est parue dans notre n° 222, juin 77.

prit critique et unificateur du « cinéma critique » dont nous avons parlé en juin, ne parlent forcément jamais de cinéma, c'est-à-dire de cet espace précis où la vie vue n'est plus la vie mais sa représentation, sa mise en mouvement déterminée. Alors que parler de cinéma consiste à se placer à l'articulation exacte entre la vie et sa représentation, ces gens-là n'essaient pas de voir ce qui se passe dans un film, refusent au film un statut *susciteur*, fomentateur — cf. en exergue de cet article, la citation de Genet qu'il faut lire attentivement — mais utilisent les films pour conforter les schémas culturels qui leur rendent la vie supportable : Boisssets, Rosis, du discours, ils aménagent le système, incapables d'entrevoir que le cinéma, comique ou dramatique, est un lieu tragique, ou plutôt refusant au cinéma le statut tragique qui peut être le sien et grâce auquel il peut, comique ou dramatique, avoir une chance de rendre la vie insupportable. Bref, il y a une classe de cinéastes et de critiques qui sont contents d'eux, c'est-à-dire de la vie.

Œuvrer pour la vie, en art, ce ne peut être qu'en *rendant*, et pas seulement en disant (c'est là qu'intervient l'*écriture*), la vie insupportable. Et c'est bien pourquoi les horions, les hurlements, les rires, que provoquent des cinéastes intolérables se retournent fondamentalement contre ceux qui les profèrent. Car, comme le dit Pasolini dans un de ses textes de l'*Expérience hérétique*, cette « *catégorie* » (cette classe) de public ou de critique « *couvre les auteurs de cette honte que ceux-ci recherchent ouvertement* ». Les cinéastes en question revendiquent de n'avoir rien à voir avec ces gens-là : « *Si un faiseur de vers, de romans, de films, dit encore Pasolini, trouve complicité, connivence ou compréhension dans la société dans laquelle il œuvre, il n'est pas un auteur* ». Mais, ce disant, c'est, en même temps qu'un peu mythifier la solitude, reconnaître l'importance réelle de ces comportements rétrogrades d'un certain public : on enferme le cinéaste dans un rôle de « mauvais », ce qui est passablement limité pour lui. La nocivité de ce public, de cette critique, ne doit surtout pas être minimisée.

VOIES DE GARAGE

Mais depuis la première partie de ces réflexions, l'actualité a joué. J'avais là

exprimé que les films de Boisset, auxquels, par rapport à un projet énoncé ouvertement tout au long de leur durée comme politique, on reproche volontiers de trop faire dans le policier et l'aventure, sont au contraire le fait d'un cinéma incapable d'assumer la nécessité de fascination et d'altérité sans laquelle tout film, en dehors de cas-limites auxquels ce cinéma de l'évidence n'appartient certes pas, ne peut être qu'inintéressant — et, quand on se veut politique, inopérant. Ce n'est pas politiquement, mais logistiquement, qu'il faut contrecarrer un cinéma de ce type.

Or voilà **Un taxi mauve**. On en a assez de mes films politiques ? Je vais raconter une histoire dont le côté romanesque est garant d'intérêt immédiat. On prend un roman célèbre mi-psychologique mi-fantastique, à animer dans les biens beaux paysages d'Irlande, et on le fait interpréter par des comédiens pas forcément très passionnants mais suffisamment prestigieux pour être utilisables (surcodables, décodables, etc., à souhait) cinématographiquement.

Las ! Une fois encore, c'est raté. **Un taxi mauve**, en effet, est l'histoire de la perte d'un mystère — ou : comment l'amour n'est plus ce qu'il aurait pu être à partir du moment où l'être aimé est plus cerné, plus connu. Mais comment se fait-il que ceux qui défendent le film ne parlent en fin de compte que de la beauté des paysages d'Irlande ? En fait, Boisset a raison de dire et écrire des horreurs sur les critiques de cinéma : car louer son film d'être un tournoi de cartes postales, ne doit pas trop lui faire plaisir. Surtout que c'est la vérité : si en effet **Un taxi mauve** en réalité n'est pas l'histoire de la perte d'un mystère, ce n'est pas parce que le sujet serait mauvais (ça n'a rien à voir), c'est parce qu'à aucun moment le film n'a été capable de faire sentir — de faire passer ou de retenir — cette chose qui est quasi intrinsèque au cinéma quel que soit son sujet : du mystère.

L'on a vu, dans la première partie de ces réflexions, que le cinéma n'est pas de l'image, mais du mouvement. Or **Un taxi mauve** ne sait que mettre en images un récit ; il ne sait que dire des personnages qu'ils sont mystérieux, voire le rappeler, bref *parler* de mystère, mais ne le met jamais en branle — en scène.

Et pourtant la prudence même de la démarche de réalisation d'**Un taxi mauve** devait faire penser qu'un certain type d'honorabilité du résultat était garanti. Point n'est besoin en effet d'être novateur cinématographiquement, il suffit, pour réussir, d'être un bon faiseur. L'histoire du cinéma, très largement considéré comme un avatar de la littérature, a déjà donné une foule de ces auteurs, qui n'ont jamais vraiment réalisé quoi que ce soit, mais ont, souvent fort bien, illustré des scénarios solides, et qui, depuis la simple honnêteté minima (au sens où l'on dit du prix d'une marchandise qu'il est « honnête » — c'est-à-dire sans la moindre nuance péjorative — : Clément, Marc Allégret, de Sica, Saura, Zinnemann) jusqu'à la sophistication obstinée dont l'intelligence est parfois capable de laisser entrevoir ou faire imaginer du génie (Truffaut, Risi, Forman, Huston, Kubrick), ont une place suffisamment reconnue dans l'histoire du cinéma. Nullement usurpée d'ailleurs : capables de faire parler les détenteurs officiels du langage officiel, stimulant des discours sensibles au demeurant, intrinsèquement structurés de façon à réserver des portes de sortie généralement bien éclairées aux discours encyclopédiques, et remplissant confortablement les salles, les films de ces cinéastes sans personnalité (cinématographique), mais qui comptent, indiquent (même si, posant la question : « Mais qui a jamais eu envie d'être un nouveau Kubrick ou un nouveau Huston ? » je sais que je ne recevrai pas de réponse), indiquent des voies de garage somme toute agréables à qui ne sait plus trop bien que faire ou que dire.

En fait, Boisset vaut mieux que ceux qui le louangent : quelles que soient ses intentions personnelles, que je ne connais pas, il se révèle ne pas être en tout cas « un bon faiseur ». Il vaut sans doute mieux, comme Huston, être au-delà du bien-faire qu'en deçà, mais par contre il est lamentable, pour le spectateur (ou le journaliste) de cinéma, de ne pas savoir, ou prétendre, ou désirer, avoir accès à tout ce qu'implique la représentation cinématographique, qui n'est pas qu'illustration.

CONTRIBUTION DE V.G.E.

Dans la première partie de ces réflexions, nous voyions comment le « cinéma critique » a son correspondant

aujourd'hui dans l'écriture de la télévision. Empruntons donc à la télévision son sujet de représentation favori : Valéry Giscard d'Estaing. Lorsque V.G.E. parle à la télévision, nombreux sont ceux qui ne savent dire autre chose que : « C'est pas possible de dire ça ». La presse d'opposition ne proposant jamais d'autre comportement que celui-ci, c'est-à-dire un comportement consistant à contribuer à remplir un espace déjà très occupé (opposition « officielle ») ou à déborder un espace plein (opposition « gauchiste »), a en effet délié le sens critique, mais pour ensuite empêcher son efficacité en lui interdisant, par la répétition interminable des mêmes discours, de passer à l'action.

L'action critique, aujourd'hui où le sens critique est non seulement la chose du monde la plus partagée mais encore le comportement intrinsèque même du libéralisme, devra consister en la capacité d'analyser la façon d'être en représentation, c'est-à-dire, en un temps où les touchants écrits des « nouveaux philosophes » révèlent au moins la faillite des idéologies aux explications causales monolithiques, d'analyser comment on prend pouvoir sur les idées, les faits, les sensibilités.

La seule chose intéressante à analyser (à critiquer...) dans les discours de V.G.E. à la télévision, ce n'est sûrement pas ce qu'il dit, c'est sa représentation, c'est-à-dire comment il le dit, quels mécanismes de conviction il utilise : c'est-à-dire OÙ IL SITUE LES POINTS FAIBLES DE SON SPECTATEUR. C'est-à-dire, bien sûr, les mécanismes de pouvoir. Faite pour voiler les mécanismes du pouvoir, la représentation de VGE est un des éléments essentiels de ces mécanismes.

Les cinéastes littéraires dont nous venons de parler plus haut sont une espèce douteuse, et Boisset une espèce inexcusable, pour le mouvement du cinéma, parce que, estimables peut-être par leur supposée charité, ils sont en fait une voie de garage in-estimable pour le spectateur et le critique, c'est-à-dire pour celui qui est situé à l'articulation exacte entre le cinéma et la vie.

ART, MODELES, EFFETS

Ainsi, il ne suffit pas bien sûr qu'un film ne soit pas critique pour être intéressant. Ce que **Un taxi mauve** ou les cinéastes littéraires nous indiquent,



Deux mélodrames :
 ci-dessus, *Mamma Roma*, de P.P. Pasolini. (Au centre : Anna Magnani),
 dessous, *l'Ennemi principal*, de Jorge Sanjines.
Des poèmes qui « produisent leur instant ».



c'est que, face à un film, nous devons voir quelle existence il est capable de promouvoir, de faire se mouvoir. Quel mouvement un film, un type de cinéma, développe.

Dans un mouvement de révolte, Marguerite Gautier, au moment de mourir, accuse les hommes d'être impitoyables. Mais elle se reprend bien vite : « *Je me trompe, dit-elle, c'est Dieu qui est juste et inflexible en m'envoyant toutes ces souffrances* ».

C'est sûr que la force littéraire comme cinématographique — la survie mythique, en gros — de la « Dame aux camélias » consiste en la grandeur avec laquelle elle a accepté les termes de son malheureux destin. Marguerite Gautier n'est pas une « créature exceptionnelle » parce qu'elle tourne la tête à un jeune homme passablement idéaliste ; elle est exceptionnelle dans la mesure où elle est exceptionnellement soumise à l'ordre des choses. Ce qui est grand chez Marguerite Gautier, c'est l'espace qu'il y a entre son soin de ne faire de mal à personne et l'acceptation des souffrances qu'un tel comportement — qu'une telle « nature »... — ne peut qu'apporter à une femme de vie légère.

Révoltée ou revendicatrice, la « Dame aux camélias » n'eût jamais survécu dans les cœurs de l'Occident — n'eût même jamais émergé de l'histoire de la littérature ou du cinéma. Et lorsqu'un cinéaste, un des plus beaux jours de l'histoire du cinéma, lui confère le pouvoir de révolte (Daniel Schmid dans *la Paloma*), c'est en le transformant grandiosement en vengeance irréelle, c'est après que tous, et lui-même, le cinéaste en premier, se soient bien assurés qu'elle soit morte et enterrée, victime forcément.

Il ne s'agit pas ici, encore que ce ne serait pas sans intérêt, d'opposer l'histoire d'une soumission à des « films critiques ». Au demeurant, il ne s'agit pas seulement d'une histoire — scénarios courant derrière un roman : tout un réseau de systèmes de représentation converge dans le jeu des films tirés ou inspirés du texte d'Alexandre Dumas fils : utilisation quasi obligatoire d'une super-star, production sublimante de pleurs ou de peur, goûts esthétiques particulièrement cocottes d'Armand Duval, déplacements des comédiens sensiblement plus lents que nature dans toutes les interprétations filmées, etc.

Ce qui nous intéresse de dégager ici, c'est ce que la survie obstinée de *la Dame aux Camélias* indique sur la capacité, c'est-à-dire sur la force, d'existence au cinéma. Dans une société qui produit de plus en plus des objets et des signes n'ayant comme fonction que d'en récupérer (signaler) d'autres, c'est-à-dire dans une société d'égalisation démocratique-libérale, le cinéma doit exister par certaines formes se déterminant par rapport (dans, pour, contre) aux modèles culturels en place.

Il faut immédiatement remarquer deux choses : 1) que ce phénomène n'est pas neuf : cf le dandysme, ce moyen d'émergence, du temps de Baudelaire — mais cela ne fait qu'apporter une façon de preuve de l'évolution historique du libéralisme — ; et surtout 2) que la découverte de ce phénomène ne peut que remettre en cause fondamentalement les notions classiques de « perfection technique » qui, comme le dit Baudrillard (n° 12-13 de *Ça*), pour être productrice de progression, ne peut que « faire partie du sens », être « un effet de l'art », et non, comme dans *Barry Lyndon*, ce film scandaleusement monté en épingle, ou chez Leone, se contenter d'être « un effet de modèle ». Ou si l'on veut : la perfection technique dans *Barry Lyndon* n'est qu'obéissance subtile et mesquine à des schémas qui interdit au film de prendre d'autres sens que ceux-ci (horreur de la guerre, beauté de la peinture, charmes de la reconstitution, et autres joyeusetés qui remplacent l'intelligence de la représentation et l'émotion de la fascination par la malice de la reconnaissance historique), alors que le type de perfection technique du *Théâtre des matières* est un effet spécifique à lui puisqu'il permet à Jean-Claude Biette d'installer dans une épaisseur matérielle ses couleurs et les physiques de ses personnages.

RUPTURE

La forme cinématographique, disions-nous au mois de juin, se définit par la détermination, la résolution, de ce qui est le réel spécifique du cinéma, à savoir le mouvement de l'image. Mais le mouvement de quoi ? Qu'est-ce qui fait que le mouvement des Dames aux Camélias marque, et que celui d'Un taxi mauve passe (se consomme) ?

Le cinéma se définit, au niveau de base, qui est celui du scénario, ou si l'on veut, celui de l'histoire, c'est-à-dire au niveau de ce qui accroche la spécificité formelle de chaque film, par la notion, absolument générale dans tous les films, de *rupture*.

Un film, même les pires aventures boulevardières, c'est toujours la narration, le développement, d'une rupture. Faire du cinéma, c'est avoir envie de mettre en scène des ruptures. Cette rupture est très généralement constituée par des conflits entre les personnages — mais pas toujours : lorsque, dans *les Dernières flâncailles* de Jean-Pierre Lefebvre, le film raconte au contraire l'histoire d'une harmonie, tout son mouvement est tendu par l'attente irréversible de la rupture inéluctable qu'est la mort : l'histoire de deux personnes qui s'aiment dans l'harmonie, ne peut exister au cinéma que parce que l'on sait que, là, au cinéma, on ne peut nous montrer *qu'une* chose : la cassure (la fin) de cette harmonie. Plus : on peut imaginer un film qui ne serait que le compte rendu d'une harmonie ; mais cela ne peut exister qu'ex-

périmentalement, que parce que ça s'oppose au principe du cinéma, comme lorsque Warhol filme — *s'amuse* à filmer — pendant des heures le même objet : l'expérience n'est qu'une autre forme, assez extrémiste d'ailleurs, de la rupture.

Ce que nous exigeons du cinéma (2), c'est donc que sa forme, que son écriture (que sa vie) ne cache pas, n'avale pas, les ruptures — ou même, qu'elle les appelle. C'est dire que ce que nous exigeons du cinéma est singulièrement excitant et multiple. Alors que la fonction du cinéma dominant consiste à cacher le travail sur les formes par la toute-puissance nette et sans bavures de sujets, de scénarios, indiscutablement intéressants, à traiter les ruptures comme des nécessités historiques (Rosi) ou sociales (Molinari), mais jamais comme des nécessités cinématographiques, bref alors que la démarche

(2) ... « exigeons ». Il faut en effet bien admettre que ces réflexions ne constituent pas une analyse, mais quelque chose comme un manifeste. L'analyse des choix qu'elles font, on doit pouvoir la trouver, conjoncturellement, dans les articles sur les films — les « critiques », comme on dit.

Gérard Blain, ange de la mort dans *l'Ami américain*, de Wim Wenders.
Des films à pratique métaphysique menaçante.



du cinéma dominant est toujours morne-ment la même, à quelques variantes près, à savoir redresser par la vertu de l'effet de modèle si parfaitement réussie dans un Barry Lyndon, les ruptures livrées comme des bizarreries de scénario, nous formons le projet fou de libérer les ruptures, c'est-à-dire de désirer que soient stimulées les individualités pour le foisonnement de leurs démarcations.

LE NAVIRE DES ENFANTS PERDUS

Le Roman de Marguerite Gautier, la Paloma, les Dix Commandements, le Courage du peuple, sont des œuvres qui se situent dans une problématique de l'absolu — ce que Daniel Schmid appelle une problématique « inutile et inoubliable » (interview dans *Cinéma 74* n° 192) —, comme d'ailleurs la plupart du temps les mélodrames, vers quoi sont aspirés les quatre films cités.

Qui a vu le *Navire des filles perdues*, de Matarazzo (3), n'a pu qu'être violemment secoué par le délire, l'extrémisme radical, des situations, des jeux, des couleurs, des décors : il n'y a plus aucune importance à ce que ce film soit imprégné de valeurs complètement « rétrogrades » comme la culpabilité, parce que la charge cinématographique de ces valeurs les rend démentiellement explosives — ou plutôt c'est dans la mesure même où elles sont rétrogrades que ces valeurs ont dans un tel film la possibilité de débloquent les sens. Ce n'est pas un film solutionnant et rassurant sur l'aliénation de la femme et le pouvoir des institutions, mais c'est un film mettant en mouvement, rendant moteurs de fiction et d'esthétique, des femmes aliénées et des pouvoirs.

C'est un devoir que d'affirmer qu'un film sur-codé par les conventions de son époque, celle des romans-feuilletons en l'occurrence, comme le *Navire des filles perdues* est un des films les plus débloquentes qui soient. Ses éléments sont chargés au maximum — et une analyse du film devrait montrer que ces éléments ne sont pas n'importe quoi, bien sûr —, c'est ce que j'appellerais un cinéma de la déflagration.

Œuvrer pour la vie en menaçant capitaine et bateau — n'est-ce pas d'ailleurs ce que ne cesse de répéter Wim Wenders qui parle de la mort du cinéma en

disant, dans un texte à propos de l'Américain, que dans un film c'est lorsque « tout est menacé » que « tout est transformable, reste ouvert », alors que dans les films critiques — les films à sujet politique explicite essentiellement — « chaque séquence est la preuve que tout est parfait » (cf. ce que nous disions ici sur *Vol au-dessus d'un nid de coucou*) et sont « une publicité pour toutes les situations qui existent ». Une image ne fait pas publicité pour elle-même à partir du moment où elle est dialectique, c'est-à-dire lorsque des contradictions réelles (insupportables) la mettent en mouvement, et non lorsque un discours critique la rend tautologique au monde.

Il y a incontestablement un rapport à la métaphysique, au cinéma, qui est directement lié à sa nature même : Marguerite Gautier est un grand film, disions-nous, parce qu'il a survécu. De tous les arts, le cinéma est, selon le mot de Vecchiali (interviewé par Mireille Amiel dans un précédent numéro), le plus « impliqué dans la vie sans implication fonctionnelle réelle » (cf. encore la citation de Genet).

C'est-à-dire qu'un film n'est pas quelque chose qui transforme le monde, mais carrément quelque chose à quoi l'on demande de jouer notre existence (c'est bien le sens le plus profond de la fascination pour les vedettes et les héros), une possibilité donnée au plaisir de vaincre le temps — comme l'acte d'amour, comme la mort, eux aussi pratiques métaphysiques.

Boisset et Rosi trafiquent la vie, Huston et Kubrick, ce qui est déjà plus intéressant, prennent la vie. Mais le *Navire des filles perdues* et *Mamma Roma*, le cinéma qui nous fait sortir de nous — pour mieux nous voir ou aller vers les autres, c'est selon —, ce cinéma-là invente, crée, ou encore, et c'est une des choses qui font la grandeur du très militant dernier film de Bresson (*le Diable probablement*), aide, et c'est en ce sens que le cinéma de la terreur œuvre pour la vie, trame mystérieusement des réseaux chaleureux, aide à « perdre ce que la vie ordonne d'épargner et de conserver » (Pasolini).

Zulawski disait (*Cinéma 75* n° 195) que la salle de cinéma est le lieu de ceux

(3) Présenté aux Rencontres « Cinéma et Histoire » de Valence, cette année.



Ci-dessus : Ryan O'Neal dans *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick. Ci-dessous : Serge Casado et Brigitte Jaques dans *le Théâtre des matières*, de Jean-Claude Biette.

La perfection technique comme « effet de modèle » dans Barry Lyndon : bon pour le bachot.

La perfection technique comme « effet de l'art » dans le Théâtre des matières : une esthétique de créateur.



qui n'ont plus où aller : de ceux qui sont perdus, justement. Qui aime le cinéma vit sa jouissance dans un rapport à la perte, d'autant plus éblouissante que la charge cinématographique aura été plus explosive. Ingrid Caven, dans son interview (*Cinéma 77*, n° 217), disait que c'est là un luxe de privilèges : et c'est vrai que tout grand film est un privilège pour ses spectateurs quels qu'ils soient socialement.

Le cinéma est en effet l'exemple même d'une pratique dans nos sociétés modernes de la « dépense improductive » dont parle Georges Bataille dans *la Notion de dépense*, de « la perte qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens ». Ce sont ces pertes que le film écoule, qui non seulement indiqueront, mais mettront en mouvement de façon irréversible (car l'avancée du film est irréversible, elle contre quoi seul un arrêt du projecteur peut œuvrer, ce qui de toute façon ne changera pas la marche du film), cette réalité fondamentale : « de quelle classe sociale il se démarque », pour reprendre une idée de Bau-drillard.

Ce sont pareillement ses pertes — ses « jets », ses « retombées », comme dit Barthes en comparant l'écriture à un palmier — qui indiqueront au critique et au spectateur de quelle classe cinématographique il se démarque (se démarquer d'une classe cinématographique comme le cinéma se démarque de la vie) : on n'est plus ici dans le domaine de la falot-cratie, mais de la jouissance somptuaire.

DE LA NOTION DE DEBORDEMENT

Le jet, et non le débordement. Il est très important d'insister là-dessus, surtout en un temps où la seule pauvre idée de lutte contre le pouvoir consiste en la mise en avant de la notion hargneuse et trotskiste de « débordement » — émouvante d'ailleurs, comme l'expression « ras-le-bol » à quoi elle correspond : déborder la gauche officielle, déborder les substrats artistiques en place.

Brecht déjà, dans ses textes sur le réalisme, prétendait que « la lutte contre le formalisme » passe par « la liquidation des formes vides ». Cette pétiole théorique en face de ce qui risque d'éclater est surprenante chez l'auteur, le praticien, de pièces aussi défla-

grantes que *l'Opéra de quat'sous* et *Mahagonny*, mais c'est un autre problème.

Ce qui nous intéresse ici, ce sont les petits qu'ont fait ces types de théories. Barthes lui-même ne dit-il pas, opposant le cinéma à la littérature, que le texte de Hölderlin ne parle des ongles que s'il le veut bien, alors que le cinéma livre tout à la fois et nous impose les ongles qu'on en ait en ait envie ou non ? Bon, on peut répondre que ce cinéma de la contrainte n'est le fait que d'un certain cinéma de type naturaliste qui est, nous l'avons assez dit, de l'anti-représentation. Mais il y a plus : c'est que si, dans le texte, la force naît de ce qui est dit (les ongles de Hölderlin), au cinéma la force naît de ce qui n'est pas montré et du choix, extrêmement liquidateur, donc valorisant, de ce qu'on doit entendre. Le cinéma a certes la possibilité de surpeupler les formes et les modèles — comme le dit, sans le pratiquer, heureusement, Brecht, et comme le pratiquent avec l'efficacité que l'on sait les bons gauchistes de par ici — et cela donne à vrai dire parfois des films à grande vitalité (*Gloria Mundi*). Cependant, la plupart du temps, cela donne des films de type « lait sur le feu », dont un exemple privilégié pourrait bien être le dernier Corneau, *la Menace* : on active les éléments thématiques et les formes (issues du thriller), ça prend parfois des aspects extrêmement séduisants — tout comme les slogans et des tactiques plutôt attirantes de tels groupes gauchistes —, et puis, au bout du compte, ça se renverse sur le petit terrain avoisinant. Énergies perdues. Ça fait flop, c'est fait pour faire flop, pour faire illusion, ça a exactement l'aspect, un peu pervers, un peu attirant quand on regarde vite, comme on nous le demande, de la schizophrénie manifestante.

VIDER LES FORMES, ENFIN

Mais le cinéma, où les multiplicités d'utilisation des sons (réalistes, décalsés, musicaux, etc.) sont facteurs privilégiés, beaucoup plus que tout autre art n'en a la faculté et en particulier la littérature, de différenciation, le cinéma a surtout la possibilité, contraire à celle du surpeuplement, de vider les formes et les modèles.

Ici, citation magnifique de Bachelard.



Ci- dessus : Robert Taylor et Greta Garbo dans **le Roman** de Marguerite Gautier, de George Cukor.

Ci-dessous : Peter Chatel, Ingrid Caven et Peter Kern dans **la Paloma**, de Daniel Schmid.
Marguerite Gautier, soumise et éternelle.



Gaston Bachelard écrit à propos de la poésie :

« En frappant sur des mots creux, elle fait taire la prose ou les fredons qui laisseraient dans l'âme du lecteur une continuité de pensée ou de murmure. Puis, après les sonorités vides, elle produit son instant. C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. (...) Si elle suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie ; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie, qu'en vivant sur place la dialectique des joies et des peines. Elle est alors le principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni, conquiert son unité ». (4).

On retrouve la métaphysique, bien sûr. Et ce qu'il faut voir, c'est que ce compagnonnage du cinéma et de la poésie n'est pas un effet de hasard : le cinéma peut être à la vie ce que la poésie peut être à la littérature. L'un et l'autre, voir encore Genet, ne vivent pas comme des images de miroir, mais *« par le chant qu'ils sont devenus »* (et qu'ils suscitent). On frappe sur des mots creux, la saisie du vide étant le seul moyen de *« produire leur instant »*.

Loin de devoir *« liquider les formes vides »* comme le prétendait Brecht, le cinéma, s'il est lieu de *perte*, cela ne peut que signifier qu'il doit *vider* les formes et les modèles pour les remplir du mouvement de son instant. Son but en lui-même, comme disait Marx de *« l'art à capacité de progression illimitée »*. C'est un véritable *champ d'action* qui est désormais offert, et non plus un champ critique. Le cinéma n'a pas pour but de faire la justice, ni le discours critique de la commenter, sous peine d'être *nuls*. *« La justice est un acte de critique, écrivait Feuerbach ; mais la critique se borne à suivre l'action, elle ne passe pas elle-même à l'action »*. Le maintien de l'ordre par les flics, par les barbouzes dont parle Duras, bref les projets critiques d'aménagement de l'ordre des territoires, ne sont pas une action véritable : mais une obéissance. Une *exécution*, donc, dans tous les sens

du mot. Ça travaille bel et bien, et ouvertement, *contre la vie*, comme tout ce qui veut la *conserver*.

Somptuaire, l'acte de cinéma est un espace hautement privilégié d'action culturelle. Le cinéma ne peut être désiré, quand on y choisit sa classe, que parce qu'il peut être *mieux que la vie*, que parce que les *ruptures* y sont *déterminées*, alors que dans la vie elles sont pesées.

La réflexion du créateur consiste à re-charger les formes ; le **marchand des Quatre saisons, le Navire des filles perdues** vident le mélodrame de tout ce qui ne lui est pas essentiel : quelle place ne reste-t-il pas alors pour la dynamite ! La rigueur n'est pas le pesage, elle est le dynamitage, l'imagination individuelle qui permet de trouver les expressions *personnelles*, signées, de la rupture : et c'est pourquoi, contrairement à la vie, mieux que dans la vie, pour la vie, le cinéma, où on éclaire artificiellement les nuits pour y rendre visibles les visages des comédiens, donne, comme les dieux, importance à l'individuation : le cinéma a incontestablement un but, c'est de permettre de voir ce que la vie (le cinéma critique) cache, à savoir ce qui se passe quand des hommes sont enfin regardés, dans le moment unique et privilégié du spectacle, vivre des ruptures.

Qui s'intéresse au cinéma pour conserver le mouvement tel qu'il est, ne peut le faire que dans l'intention bien *arrêtée*, bien peu perverse, de conserver. Je revendique le cinéma pour la vie, ou, pour utiliser l'expression populaire bien connue et grandement significative, le cinéma comme lieu de *déblage*. Débloquons.

Jacques Grant

FACILITEZ-VOUS LE TRAVAIL

Vous cherchez à retrouver la critique d'un film ? La filmo d'un auteur ? La date d'un festival ? Ça ne prend que deux minutes si vous possédez l'Index 72/76. Ça vaut le coup, non ?

(4) in *Métaphysique et Poésie* (paru dans la revue *Messages*, n° 2, 1939).

Le Groupement Régional Est
de la FFCC présente
un week-end

CINEMA ARABE

Samedi 12 et dimanche 13 novembre
à St Avoild

animé par ANTOINE OWEIS, producteur du film
Kafr Kassem.

Seront présentés :

- La Momie, de Chaadi Abdel Salan (Egypte 1968)
- Omar Gatlato, de Merzak Allouache (Algérie, 1976)
- Kafr Kassem, de Borhan Alaouie (Syrie, 1974)
- Le Liban dans la tourmente, de J. Saab et J. Stocklin (Liban 1975)
- Les Mille et une mains, de Souhel Ben Barka (LMaroc, 1972)

Ce week-end se déroulera au Novotel de St-Avoild du samedi 14 h 30 au dimanche 16 h 30. Participation aux frais, comprenant projections, repas et logement : 100 F (chambre à 2 personnes) et 130 F (chambre individuelle).

Rens. et inscriptions : G.R. des C.C. de l'Est, 4 rue du Florimont, 68230 Turckheim

300 NOUVEAUX ABONNES EN UN MOIS !

La réaction de nos lecteurs a été rapide. Dès la parution de notre appel en faveur de l'objectif visant à obtenir MILLE ABONNES AVANT LE 31 DECEMBRE des centaines de lecteurs se décidaient et nous en sommes à plus de 300 nouveaux abonnés à cette date.

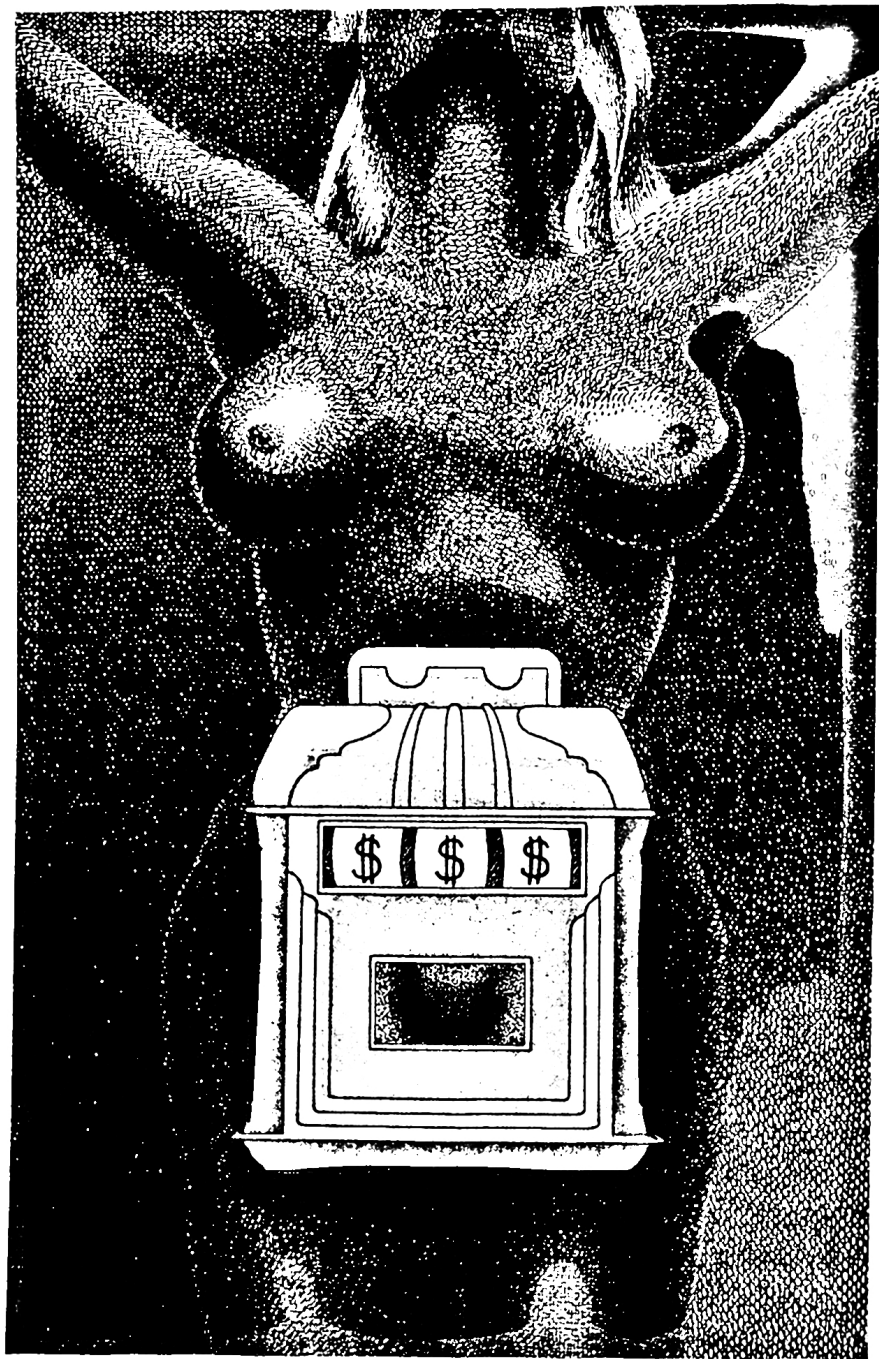
Le pari annoncé peut donc être gagné. Nous comptons sur vous pour qu'il le soit réellement.

Nous avons remédié au problème de l'expédition anticipée qui pouvait être un obstacle à votre décision.

Si vous ne l'avez déjà fait, répondez donc à notre appel. Non seulement la formule vous fait faire une économie (7,75 le numéro au lieu de 10 F) mais pour nous c'est un apport financier inappréciable.

Reportez-vous donc en dernière page et lisez bien nos propositions.

D'AVANCE NOUS COMPTONS SUR VOTRE SOLIDARITE.



DOSSIER

cinéma et société de consommation

PAR

SERGE CLEMENT

JEAN-PAUL
GORCE

MONIQUE
MEMBRADO

ODILE
SAINT RAYMOND

Avant-propos

Société de Consommation. Depuis la seconde moitié des années 60, cette expression a vu son usage déporté du champ du discours sociologique (ou philosophique) à celui du discours social : celui des mass-média, bien sûr, mais aussi celui des individus dans leur parler quotidien. A tout moment, nous l'invoquons pour rendre compte de faits aussi disparates que l'achat d'un congélateur ou des départs en week-end...

L'objet de ces textes n'est pas de définir la signification rigoureuse (si tant est qu'elle existe) que la notion de « société de consommation » a reçue dans le discours sociologique pour, en un second temps, mesurer le discours de certains films à l'aune de cette définition préalable. Ce serait confondre deux ordres de discours, le « scientifique » et le « social », qui n'ont ni le même objet, ni la même fonction, ni le même régime...

Nous nous sommes plutôt posés des questions telles que : que se dit-il de la société de consommation dans ces films ? comment la mettent-ils en représentation ? de quels enjeux ces représentations sont-elles porteuses ?

Il est évident que ce type de questions ne pouvait porter que sur des films produits dans une société où cette notion de « société de consommation » fonctionne comme moyen d'explication de certains phénomènes, où elle a donc acquis une certaine évidence. Ceci, pour expliquer que notre analyse ne porte que sur des films français (ou francophones) produits depuis 1965. Pour l'essentiel, ce sont ceux que proposait la programmation de la Cinémathèque de Toulouse : *A belles dents*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *Play Time*, *Week-end*, *Money Money*, *Pierre et Paul*, *Erotissimo*, *Charles mort ou vif*, auxquels nous avons ajouté *Tout va bien* (revu récemment).

La référence la plus explicite à la société de consommation se rencontre dans les films produits autour de 68 : *Erotissimo* et surtout *Money Money* et *Pierre et Paul*. Alors que dans les autres films, la « société de consommation » est un élément secondaire, dans ces trois films elle constitue la matrice même de leur discours. Sans doute faut-il voir là le signe qu'à ce moment, c'était une question brûlante — et bien des aspects de Mai 68 sont là pour en témoigner : inutile d'insister...

Ces textes ne prétendent à rien d'autre qu'être des notes de travail qui, au mieux, pourraient servir d'hypothèses pour une recherche de plus grande envergure sur un certain cinéma français. Il n'y a donc ici nulle ambition de représentativité quant à l'ensemble de la production de cette période. Méthodologiquement, notre principale règle a été de prendre chaque discours au pied de la lettre.

Peut-être à première lecture, ces textes sembleront-ils divergents. Pourtant, ils sont le fruit de discussions collectives ; leurs différences sont plutôt l'effet des intérêts intellectuels propres à chacun de nous. Pour notre part, nous pensons qu'ils s'éclaireront mutuellement, qu'ils se répondent l'un l'autre sur bien des points... et qu'ils laissent aussi bien des questions en suspens !

Serge Clement, Jean-Paul Gorce
Monique Membrado, Odile Saint Raymond
Centre de Recherches Sociologiques
Université Toulouse-Le Mirail

BAGNOLES, TÉLÉ : OBJETS INANIMÉS, DÉVOILEZ-NOUS VOTRE ÂME !

Les analyses à propos de la société de consommation se sont vite transformées en « *Non à la société de consommation !* ». Du constat analytique, sans doute critique le plus souvent, on est passé à une idéologie du refus d'un type de comportement social, celui du « consommateur ».

Les sociologues, observateurs et créateurs en partie de la formule société de consommation n'ont fait que décortiquer un phénomène en tant que révélateur de nouveaux comportements. Ces comportements ne sont que des effets correspondant à un stade particulier de la société industrielle occidentale. Les sociologues n'ont jamais dit que l'idéologie de la consommation fait tourner la machine économique. Ce sont simplement de nouveaux besoins de l'industrie qui impulsent ce type de comportement.

Les mass-media et en particulier le cinéma sont directement passés de l'analyse de l'apparence à la condamnation de l'apparence : ce n'est pas la structure de classe de ce type de société qui est en cause mais les comportements des individus. L'attitude devant l'objet (« *avoir toujours plus* », « *la course à la consommation* » etc.) est dénoncée et à travers elle ceux qui « *consomment plus* » ; qui se couvrent de dettes pour acheter une voiture « *au-dessus de leurs moyens* ».

Ceci rappelle la critique gauchiste de 68 vis-à-vis de la classe ouvrière : les faux et les vrais besoins, les fausses et vraies revendications, le mépris pour l'ouvrier qui rêve de changer sa R 4 pour une R 12.

Car dans cette critique, n'est pas mise à l'index n'importe quelle consommation. Des objets sont nettement privilégiés. Examinons dans les

films seulement deux de ces objets : la voiture, la télévision.

Ils n'ont manifestement pas le même rôle : dans la voiture c'est le « toujours plus » qui est accusé. Les héros (**Money Money**) veulent une voiture plus belle (et plus chère) : dans ce film, ce qui est dit, c'est qu'au départ la voiture ne fonctionne que comme signe. Mais un signe ensuite singulièrement agissant : avec ma nouvelle voiture, je deviens un autre homme ; étant un autre homme, je n'ai plus le même travail ennuyeux, je vais en vacances sous les Tropiques, ma femme a toutes les robes qu'elle désire, je joue au grand seigneur avec un PDG américain.

Que l'objet mis en cause soit le plus souvent seulement signe, c'est un fait acquis. Que ce signe soit lui-même acteur et entraîne une transformation radicale des comportements tient par contre de la fable. En réalité, l'appropriation du signe se suffit à elle-même. Les codes régissant les systèmes de signes sont suffisamment rigides pour que ne soient pas permises des transgressions radicales.

Toujours est-il que la voiture permet la double critique : en tant que « bagnole », objet individualiste par excellence, alors qu'existent les transports en commun (les gens sont-ils bêtes !), en tant qu'objet pouvant nettement se hiérarchiser, de la R 5 à la Rolls, et représentant bien la course sans limites.

À travers la critique de la télévision, c'est autre chose qui est en cause : des agents démoniaques manipulent les gens (sont-ils bêtes !) et en font des robots obéissants, achetant les mêmes objets, ayant les mêmes comportements. La télévision, présente dans tous les foyers, est le canal privilégié du pouvoir de ces agents démoniaques. Ce

qui déplaît dans la télévision, c'est son caractère de masse, répétitif, d'objet identique multiplié à l'infini. Jacques Charrier (**Money Money**) en achète cinq à la fois et peut se permettre d'en jeter une dans la rue. Les cellules montrées dans le film de Tati **Play Time** sont identiques, avec entre autre la TV qui marche au même moment. Si la voiture peut fonctionner comme signe de la différence, la TV fonctionne comme signe de conformité, d'uniformité. Et l'objet peut perdre toute fonction utilitariste: la TV peut montrer n'importe quelles images (même la guerre du Vietnam), ça n'empêchera pas Jacques Charrier de caresser sa compagne.

La dénonciation de la fonction signe va même au-delà: le signe est présent même lorsqu'il est largement superflu; ainsi l'étrange répétition du signe «nature» dans une scène de **Money Money**: alors qu'un des personnages habite dans un pavillon aux grandes baies vitrées donnant sur un paysage «naturel» un énorme bouquet de fleurs à l'intérieur répète cette nature, mais aussi un poster-bouquet de fleurs épinglé au mur.

Les films veulent donc déborder de signes. L'originalité, c'est que ces signes sont, là, explicitement dits. Pour être dénoncés en tant que tels. Il est évident que par ailleurs tous les films débordent de signes. C'est là un des caractères du cinéma où rien dans le «décor» n'est laissé au hasard. Mais en général ces signes renvoient à l'intérieur du film, se placent par rapport à la situation cinématographique mise en scène.

Dans ces films dont le propos est la société de consommation, ils sont jetés à la face du spectateur: ils sont donnés pour être extraits de la situation du film; le réalisateur veut en fait jouer sur des plans différents, un peu «hors jeu» en quelque sorte. Les «folies» de Jacques Charrier (toujours dans **Money Money**) nous sont jetées à la figure, par contre tous les signes qui connotent Biaggi (le jeune intellectuel chevelu inventeur de chemises publicitaires) ne font qu'accompagner le personnage pour le situer: et ce Biaggi-là est bien pour ça (entre autre) le personnage le plus crédible du film. Sa chambre envahie de bouteilles, le désordre, placent précisément l'individu. Les bouteilles-signes ne sont pas mises en accusation, alors

que la voiture de sport l'est constamment.

Le choix de ces objets ne s'effectue pas au hasard et on a vu qu'ils pouvaient se découper en deux types essentiels: ceux dont le signe permet la hiérarchisation, ceux dont le principe indique l'uniformité.

Se demande le pourquoi de cette opposition revient à poser le problème des représentations dominantes chez les auteurs de ces films.

S'ils sont bien certainement sensibles aux analyses des intellectuels de la «société de consommation», ils l'ont été plus encore à la façon dont a été prise en charge la critique par la nouvelle jeunesse estudiantine.

Revenons quelques années en arrière, au début des années 60, lorsque la critique commence à apparaître; les apprentis intellectuels héritiers de diverses couches sociales, subissent un savoir qui a connu peu de transformations depuis des décennies: ce savoir, qui ouvrait à des carrières respectables et surtout à des parcelles de pouvoir, devient de plus en plus formel et ne sert qu'à passer des examens qui, au mieux, permettent l'accès à un travail morne, sans responsabilité, et à un pouvoir parfaitement diffus et surtout de moins en moins visible. L'intellectuel arrivé à la fin de ses études s'aperçoit que, loin d'appartenir à l'élite de la nation, il est de plus en plus ressemblant aux autres salariés.

La nouvelle «petite bourgeoisie» de plus en plus prolétarisée ne supporte pas d'être assimilée à la «masse». Coincés entre le prolétariat et la bourgeoisie, les intellectuels petits-bourgeois, qui n'ont pas encore trouvé leurs modèles de consommation originaux (sur le plan culturel par exemple), tentent de refuser les deux modèles (en schématisant) qui leur sont proposés.

Ce qui est refusé dans la «société de consommation», c'est la consommation massive, celle de «tout le monde» (les rayons des hypermarchés sont un temps la terreur des intellectuels petits bourgeois), et d'autre part la consommation de l'élite, en partie par un refus idéologique, et aussi pour des raisons matérielles évidentes.

Cette position, ou plutôt cette recherche d'une place (depuis trouvée semble-t-il, en particulier, dans les pratiques culturelles), n'est pas seulement

négative bien au contraire: la dénonciation d'une société de plus en plus uniformisante, même si c'est pour les raisons évoquées plus haut, a sa part de justesse. Mais où l'intellectuel (le cinéaste) introduit la confusion, c'est de mêler de façon non analytique les deux pôles: ses héros ne sont pas toujours situés socialement en rapport à leur discours (qui est celui du cinéaste). **Money Money** en est un exemple.

Aussi sont masquées les inégalités par rapport aux fonctions que peuvent avoir ces objets: en plaçant le centre d'intérêt (et la critique) sur l'objet « bagnole » on évacue la question de l'inégalité devant les moyens de transport. Dénoncer la TV comme agent d'uniformisation permet d'escamoter le problème des pratiques différentielles, des lectures différentielles de la TV.

Dans leur souci de fuir la condition prolétarienne, dans leur impuissance à accéder au « côté de la bourgeoisie », ces intellectuels mettent en représentation une société sans différence (théorie de « l'embourgeoisement du prolétariat », les œuvres de Marcuse, etc.)

Il est difficile de placer ces cinéastes ailleurs que dans cette nouvelle couche sociale, et les différentes manières de mettre en scène leurs représentations est révélatrice d'une conscience so-

ciale, qui, bien sûr, est loin d'être aussi homogène que pourraient le faire penser les remarques précédentes, trop globalisantes.

Le film de Varela en reste au constat d'un comportement de cette couche moyenne, où le héros dans son impossibilité à rester modeste et dans son impuissance à accéder à une autre place, n'a d'autres solutions que le suicide final dans la voiture en feu.

Le film de Godard (**Week-end**) ne nous laisse pas sur le fameux embouteillage de voitures. Toute la seconde partie du film est la description de la recherche de nouvelles pratiques, bien entendu sur le ton de la fable aussi, mais combien prophétique parfois, et ces pratiques sont propres à cette nouvelle couche sociale; elles ne sont absolument pas la tentative de récupération de pratiques existantes ou le simple refus d'autres: le « retour à la nature » (et au cannibalisme), la place de la musique, de la bande dessinée, la place de nouvelles formes de violence, toutes ces pratiques seront par la suite largement développées.

Des cinéastes ont été sensibles seulement au refus, d'autres ont su déceler (et entraîner en même temps) l'apparition de nouveaux acteurs sociaux créant leur vision du social, leur culture, leurs pratiques.

Tout va bien, de Jean-Luc Godard.

Des cinéastes ont été sensibles seulement au refus, d'autres ont su déceler l'apparition de nouveaux acteurs sociaux.



LE PETIT THEATRE DE LA SOCIETE DE CONSOMMATION

Sur une scène, des personnages s'agitent — emportés par un mouvement qu'ils dépasse alors qu'ils croient illusoirement le maîtriser. Au bout du compte, la mort les attend : Jacques Charrier (**Money Money**), Jean Yanne (**Week-end**)... Parfois le cadavre garde un semblant de vie ; l'asile psychiatrique ou la prison, ça conserve (c'est bien connu !) : témoins, Pierre Mondy (**Pierre et Paul**), Jean Yanne (**Erotissimo**)... Tels sont les anti-héros de la société de consommation — les victimes inconscientes de ce qui pourrait être un mauvais mélodrame : pas d'autre issue que la mort (réelle ou symbolique) pour ceux dont le destin se scelle dans l'achat à crédit d'une voiture ou d'un appartement !

Ces anti-héros, qui sont-ils ? Qui s'agit de dérisoirement sur cette scène ? Bref, qui « consomme » ? A cette question, nous est apportée une première réponse quasi immédiate, mais par la négative : ce n'est pas de la bourgeoisie qu'il s'agit ici.

Il est paradoxal, au premier abord, de devoir noter l'absence dans ce « petit théâtre » de la classe sociale dont le pouvoir d'achat est le plus important. Seul **Erotissimo**, semblant contredire ce fait, met en scène de façon critique des bourgeois. « Consommer » ne serait donc pas fonction du pouvoir de consommation ?

La bourgeoisie ne « consomme » pas. Ce n'est pourtant pas qu'on ne la voit, de film en film, entourée d'objets, se livrant à des dépenses, accumulant les biens : il n'est qu'à penser au décor des intérieurs bourgeois pour s'en convaincre. Mais cela fait partie de l'ordre des choses et ne fait donc pas l'objet d'une critique. Il est « normal » et « naturel » que cette classe use de son

pouvoir d'achat réel et quand elle en use, cela ne renvoie jamais à l'idée de « société de consommation ».

Si dépenser, consommer sont choses naturelles pour cette classe, ce « naturel » (cette innocence du péché de consommation) se soutient aussi de la nature même des biens qui sont consommés.

Il n'y a pas « société de consommation » là où se consomment des produits dont la rareté sur le marché garantit la « qualité » : qualité du produit lui-même mais aussi qualité de celui qui l'acquiert. Par contre, il y a « société de consommation » là où se consomment des produits dont l'abondance sur le marché ne garantit plus rien : ni la qualité du produit, ni le prestige de son acquéreur. Ce sont donc les produits les moins rares, les plus quotidiens (produits d'entretien, télé, radio, auto, etc.) qui définissent le mieux l'espace de la « société de consommation ». On comprend par-là que le supermarché en soit le lieu géométrique.

Il n'est pas sans intérêt, à cet égard, de noter l'existence de plans dont la structure formelle constitue le signifiant même de la « société de consommation ». Ainsi du dernier plan de **Deux ou trois choses...** : un ensemble d'objets banaux (type lessives) posés les uns à côté des autres dans un pré ; ainsi dans **Play Time** des petits cubes quasi identiques que sont les appartements de l'immeuble où se rend Tati (et tout autant les panoramiques sur les HLM chez Godard) ; ainsi encore, le long travelling de **Week-End** sur l'embouteillage de voitures etc. Cette structure visuelle, la répétition dans le plan du « presque-même » objet (sa multiplication), dit-elle autre chose que ceci : un tel objet ne différencie pas son posses-

seur; AVOIR le «presque-même» objet, ne serait-ce pas ETRE le «presque-même» individu!

Toujours est-il que, sur les écrans, les objets qui entourent la bourgeoisie relèvent beaucoup plus de la «rareté» que de l'«abondance» et qu'ils fonctionnent ainsi comme signes de *distinction*. Significatif à cet égard, l'appartement d'Annie Girardot (*Erotissimo*), rempli des signes d'une richesse «moderne» (métal, design, gadgets...) ne renvoie nullement à une idée de «consommation», et pour faire pénétrer cette idée dans son film, Pirès est amené à présenter, dans de courtes séquences de supermarché, des produits banaux revêtus du label: «*Erotissimo*»...

Il ne semble pas y avoir de point de vue critique sur la consommation bourgeoise qui s'énonce dans le registre de la «société de consommation». Une telle mise en question opérerait plutôt à partir de la maxime archaïque usée: «*l'argent ne fait pas le bonheur*». A belles dents en est l'exemple-type: véritable catalogue de clichés sur le mode de vie de la grande bourgeoisie (appartements somptueux, voitures de sport, avions, yatches, réceptions mondaines, casinos, etc.), ce film met son héroïne (pauvre au début) en demeure de devoir renoncer à l'amour et au bonheur(?) à partir du moment où elle atteint la fortune et se décide à gérer l'empire financier à la tête duquel elle se retrouve. La Jet-Society ne «consomme» pas: elle vit dans le luxe... La dilapidation n'est pas de la «consommation»...

Sous sa généralité et son abstraction, la formule «société de consommation» renvoie donc en fait à une réalité très déterminée socialement: ce n'est pas n'importe quoi qui est «consommé», ce n'est pas n'importe qui qui «consomme». Et, s'il est vrai que la bourgeoisie n'est pas en cause, il en va de même pour la paysannerie et la classe ouvrière.

Pour la paysannerie, cela va de soi: de toute façon, on ne la voit à peu près jamais dans les films. On peut même poser l'équation: société de consommation = société urbaine. La «consommation» du monde rural est le fait des citadins: *Week-end* en est la démonstration éclatante de par son sujet certes, mais aussi par la preuve a contrario qu'il en administre dans la sé-

quence du récital de piano dans une cour de ferme: ces paysans écoutant quasi religieusement sont complètement marqués du sceau de l'irréalité (c'est l'importance de Godard que de produire des images entrant en contradiction avec le vraisemblable cinématographique dans lequel nous vivons).

En ce qui concerne la classe ouvrière, cela ne va pas de soi. Le thème de l'embourgeoisement du prolétariat est bien connu: il se répand à longueur de colonnes dans les mass-média. Et l'on imagine assez aisément qu'il suffirait de peu pour que ce thème trouve à se représenter à l'écran sous les espèces de la «société de consommation»: l'ouvrier victime (objective) de la croissance économique des sociétés occidentales. Or il semble bien qu'il n'en soit rien et que ce type de fiction n'ait jamais été exploité ouvertement au cinéma.

A cela, sans doute deux raisons. Le thème de la «consommation», d'une part, est plutôt porté par la gauche; et ses intellectuels «orthodoxes» (Costa-Gavras, Bernard Paul, Claude Sautet...) vivant dans un certain respect de l'«essence révolutionnaire du prolétariat». Quant aux autres, les «non-orthodoxes» (Godard, Karmitz...), leurs interrogations portent surtout sur la production et la politique (*Coup pour coup, Tout va bien...* mais aussi la quasi totalité des films militants).

Pas de bourgeois, pas de paysans, pas d'ouvriers? Alors, qui «consomme»? On peut noter que les deux films qui se situent le plus explicitement dans la foulée de l'idée de «société de consommation» — *Money Money et Pierre et Paul* — situent leur héros dans le même groupe social: les «classes moyennes» et plus précisément ses couches inférieures. Jacques Charrier est un petit employé de bureau (*Money Money*), Pierre Mondy un petit cadre d'une entreprise de construction (*Pierre et Paul*). En outre, de nombreux personnages se situent dans ce même milieu: Marina Vlady et Annie Duperey (*Deux ou trois choses...*), la plupart des personnages du petit monde de Tati (*Play Time*), certains de *Week end* (l'homme au fusil par exemple).

Sur la scène de la «consommation», les victimes, ce seraient donc ces classes moyennes et même, au sein de ce groupe, les couches les plus en voie de

prolétarisation. **Pierre et Paul**, le plus «sociologique» des films vus, en témoigne dans la construction même de sa fiction; tout s'y joue dans la contradiction de deux mouvements opposés: le mouvement «ascendant» de la consommation de Pierre Mondy (en avoir toujours plus) et le mouvement «ascendant» (la dégradation progressive) de sa situation dans l'entreprise (y être de moins en moins important).

Pourquoi les «classes moyennes»? Serait-ce parce que c'est en elles que s'incarne le mieux le «français moyen»? Mais on sait (malgré les résistances à ce savoir qui se manifestent un peu partout) que cette notion de «français moyen» est une pure fiction. Ce n'est pas parce qu'elles se situent dans le «milieu» de la hiérarchie sociale qu'en elles se concentreraient les principales tendances qui meuvent les différentes classes sociales dans leurs situations, leurs pratiques et leurs représentations. En elles, ne se représente pas — sous la forme de la moyenne — la globalité de notre société; de fait, elles ne représentent jamais qu'elles-mêmes. Plus même, elles ne forment pas un groupe homogène: elles sont traversées de contradictions (cf. les analyses de Baudelot et Establét sur la petite bourgeoisie par exemple).

Se repose alors la même question: pourquoi un tel consensus se fait-il sur l'idée que ce sont les «classes moyennes» qui sont les victimes désignées de la société de consommation? En d'autres termes: pourquoi le «vraisemblable» veut-il que l'anti-héros, ce soit le petit cadre, le petit employé?

Peut-être est-il nécessaire de sortir du cadre étroit de la «scène», de ne plus fixer exclusivement son regard sur le: «*qui est montré?*». Peut-être faut-il prendre un certain recul, opérer comme une sorte de travelling arrière de l'intellect, pour découvrir non plus le seul espace scénique mais aussi la salle (les spectateurs) et les coulisses. En d'autres termes, se demander: pour qui ça fonctionne cette scène? et qui la fait fonctionner? Bref, peut-être faut-il essayer de voir le théâtre dans son ensemble...

On a parlé d'*anti-héros*. Comment faut-il entendre ce qualificatif? Sans doute comme le modèle auquel on (= le spectateur) ne s'identifie pas; mais encore comme le modèle grâce

auquel cette non-identification est productrice d'un autre type d'identification. Ne pas se reconnaître dans une «figure» qui est sur scène, ce peut être se reconnaître dans le groupe qui vit de cette même non-reconnaissance...

Ce qui est patent dans des films tels que **Money Money**, **Pierre et Paul**, **Erotissimo...**, c'est que leur anti-héros ne fonctionne que dans la mesure où ce qui le constitue comme tel, c'est un *défaut* (un manque) de SAVOIR — savoir dont, par contre, le spectateur dispose. C'est la condition sine qua non pour que ces films marchent: le héros ne doit rien savoir de ce qui lui arrive (c'est une victime inconsciente), mais le spectateur, lui, doit tout savoir (pouvoir se dire tout bas: «*encore une victime de la société de consommation*»). Films faits pour des intellectuels donc; aussi ne s'étonnera-t-on pas de la discrète valorisation qui affecte certains personnages: le musicien et la romancière dans **Money Money** par exemple... Ce sont aussi des films faits par des cinéastes dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils en sont (des intellectuels): Allio, Varela, Godard... ce n'est pas Verneuil, Oury et Cie.

Somme toute, ce «petit théâtre» aurait des intellectuels dans les coulisses et dans la salle, qui se rencontreraient dans le même acte: dire «*ça (les petits cadres), ce n'est pas moi... moi je SAIS ce que c'est... la société de consommation, l'aliénation, le capitalisme, etc.*» Ainsi se formerait et se reproduirait une communauté qui se définirait par son SAVOIR sur d'autres. Et la maîtrise de ce savoir serait un enjeu d'autant plus important que, par ailleurs, les conditions matérielles d'existence des uns (intellectuels) et des autres (cadres) ne sont pas si différentes: la prolétarisation les guette...

Pourtant les choses ne sont pas aussi simples. Ce dispositif social du petit théâtre de la société de consommation ne fonctionne pas toujours de la même manière. Une ligne de partage se fait entre ceux qui ne font que DIRE «*société de consommation*», et ceux qui l'INTERROGENT. Ainsi Marina Vlady, dans **Deux ou trois choses...**, n'est jamais réduite à un pur produit de cette société (comme l'est Jacques Charrier dans **Money Money**): si elle est toujours située dans son cadre (HLM ou cuisine emplies de produits d'entretien

par exemple), jamais ses discours et ses pratiques ne sont réductibles à ce cadre; au contraire, elles le questionnent. Et il faudrait aussi mentionner ces films qui mettent en scène, non pas seulement des «victimes», mais aussi des «subversifs»: ainsi de la destruction

méthodique du restaurant de **Play Time** ou de la mise hors fonctionnement par surenchère, d'un supermarché dans **Tout va bien...**

Alors, ce «petit théâtre»? Une affaire d'intellectuels sans doute, mais aussi une affaire de politique...

Deux ou trois choses que je sais d'elle, de Jean-Luc Godard.

A quoi peut bien rêver Marina Vlady dans cet espace d'où toute individualité semble exclue ?



PROTESTATION EN FORME DE PROFESSION DE FOI SITUATIONNISTE

La société de consommation *mise en spectacle*, n'est-ce pas là l'expression aboutie de la société actuelle, qui est non seulement marchande, mais surtout spectaculaire?

Je préviens tout de suite les évidences qui risquent d'être objectées, à savoir que le spectaculaire ne se réduit pas à l'abus d'un monde de la vision, au produit des techniques de diffusion massive des images.

Le cinéma est pourtant bien une forme particulière du spectaculaire. La société *donnée à voir* dans un film, ou une série de films, eux-mêmes *produits*, marchandises produites par le système de production, comme n'importe quelle autre marchandise; le film, médiation spécialisée tendant à faire voir la réalité vécue qui n'est plus saisissable, mais déjà spectacle.

La production de films, fussent-ils pour dénoncer la société marchande, entérine la *séparation* entre des spécialistes et le spectateur-consommateur. Hors de son activité productive, l'individu consomme des films produits par d'autres — produits dans tous les sens du terme —, consommation passive d'images extérieures à lui, de divertissements qui perpétuent l'inconscience dans le changement pratique des conditions d'existence. On me dira bien que tel cinéaste, par les moyens proprement cinématographiques employés, interroge le spectateur, le dérange, l'oblige à réagir. Qu'est-ce d'autre sinon confirmer le spectateur dans l'acceptation de son rôle, le temps de se dire qu'il existe bien en tant que spectateur, avant de retomber dans sa léthargie habituelle?

Alors une critique de films sur la société de consommation? Il faudrait commencer par celle de la consumma-

tion spectaculaire. De ce type de films, on peut dire qu'ils sont «*révolte purement spectaculaire: ceci traduit ce simple fait que l'insatisfaction elle-même est devenue une marchandise dès que l'abondance économique s'est trouvée capable d'étendre sa production jusqu'au traitement d'une telle matière première*». Car la réussite la plus certaine de cette société, est d'avoir tout transformé en marchandise: culture et cinéma, vacances, espaces confort etc. La mesure étalonnée des marchandises a été imposée à l'ensemble des comportements humains. L'homme est devenu une machine à consommer, mais aucun de ses comportements n'y échappe. La consommation généralisée en tant que perfection de la survie, est le contraire même de la vie: «*la richesse de survie implique la paupérisation de la vie*».



DE LA CONSOMMATION A « L'ANTI-CONSOMMATION »

Aussi bien dans la perspective du pouvoir que dans une perspective critique, le concept de « société de consommation » est un concept uniformisant et globalisant.

Dans un cas, il sert à justifier l'idéologie selon laquelle il n'existerait plus de barrières de sang, de race et de classes, mais un « royaume » de l'abondance où le citoyen-consommateur est roi parmi les rois.

Dans le second cas, il conteste cette idéologie et ses conséquences qui sont d'instaurer entre les individus des différences de quantité.

Dans les deux cas, le danger de son emploi c'est qu'il fait abstraction (volontairement dans la perspective du pouvoir) du domaine productif et des rapports de travail en particulier. Cette définition de la société privilégie un aspect du système (la consommation) qui est constitutif de son infrastructure et qui pourtant est employé à ses dépens (le productif), comme s'il était autre, autonome.

Restons dans la perspective critique : la société est organisée en un vaste système d'objets qui sont autant de signes du pouvoir.

En effet, plus il y a accumulation d'objets, plus les chances sont grandes de grimper dans la hiérarchie sociale, plus il y a accumulation de pouvoir, de signes hiérarchiques.

Il ne s'agit pas de n'importe quels objets, mais ils sont objets avant tout : leur valeur d'usage diminuant au profit de leur valeur de représentation et d'échange.

L'importance de l'argent comme signe de richesse décroît au profit de l'augmentation des objets représentatifs.

L'argent n'est important que parce qu'il permet l'acquisition d'un plus grand nombre de produits.

Il représente une somme d'êtres et de choses appropriables. Dans le film de José Varela **Money Money**, l'argent et ses pouvoirs sont les garants de l'appartenance réciproque du couple Jacques Charrier et Adriana Bogdan, et de leur existence. Ils ne s'appartiennent et ne vivent que par et dans l'argent, par et dans la consommation.

Accumulation, mais aussi changement d'objets : la quantité et la succession de produits s'opposent à la rareté et à la qualité. Les objets acquis sont aussi, vite usés, donc on en change à un rythme accéléré.

L'usure fait partie de leur nature même : ils se fatiguent vite et fatiguent en même temps leur propriétaire.

Le désir de posséder le maximum de biens de consommation et de les changer le plus souvent possible, c'est aussi accepter de changer d'illusion à un rythme sans cesse accru.

L'illusoire est un autre concept-clef de la perspective critique. Le consommateur réel, est un consommateur d'illusions : il croit en changeant d'objet à l'illusion du changement.

En réalité, il n'a rien, il ne possède rien, sinon un pouvoir illusoire ou plutôt, il n'est rien, mais paraît être.

Jacques Charrier dans **Money Money** est l'exemple type et caricatural de ce consommateur d'illusions.

Son statut social ne suffisant pas à lui assurer le prestige « naturel » dû à la grande bourgeoisie, il cherche à se procurer dans la course à la consommation, un prestige « artificiel », de l'ordre du paraître.

Il compense son «non-être» sur l'échelle sociale par un avoir qui lui donne du pouvoir en le faisant paraître. Il paraît aux yeux d'Adriana Bogdan, aux yeux de ses collègues, aux yeux même de l'Américain, qui pourtant est un «vrai riche», aux yeux de la foule anonyme.

Il paraît, donc il trompe et il se trompe lui-même : l'illusoire et la fragilité de sa situation sont inscrits en permanence dans le film. Il livre une course contre l'illusion dont il sortira vaincu.

La société de «consommation» est condamnée parce qu'elle consacre le passage de l'être au paraître, du réel au signe, parce qu'elle instaure un «ordre des choses».

Elle n'institue entre les individus que des rapports d'objets, elle ne voit en l'homme qu'une valeur quantitative : rentabilité, efficacité, productivité, compétence à consommer.

Jacques Charrier n'est pour Adriana Bogdan qu'un homme-objet susceptible de l'entourer du plus grand nombre de «choses» possibles. Elle, n'est pour lui qu'un objet à habiller (de même Annie Girardot dans *Erotissimo*).

Soit dit en passant, il faut considérer le rôle qui est donné à la femme dans ces films : incitatrice à la consommation, elle est aussi considérée comme la cause principale de l'aliénation de l'homme.

C'est par elle que les «biens de consommation» s'introduisent dans la vie quotidienne, c'est par elle aussi qu'est montré et critiqué l'aspect «vieux» et «putain» de la société de consommation (la garagiste-objet séductrice de Shell, la montreuse d'Omo en vitrine dans *Money Money*).

Etres et choses placés sous le même signe : la valeur marchande. Hommes-objets vendus et consommés : c'est le double processus de la réification et de l'aliénation.

Une des revendications de Mai 68 était précisément la suivante : «Cache-toi objet».

La société de consommation réifie et aliène : l'aliénation née de la séparation entre les hommes et leur activité, le produit de leur travail, se double de l'aliénation née de la consommation de ces mêmes produits qui leur sont étrangers, dont ils sont dépossédés. Consommer toujours plus, c'est se perdre davantage.

Se perdre dans les objets et vivre et mourir finalement en tant qu'objet.

Que devient l'objet dans les sphères de la «consommation de masse», il se banalise en uniformisant les «désirs» de ses acheteurs. Un objet prestigieux dans les rayons du «spectacle» (au sens situationniste d'accumulation d'images-marchandises ou objets-illusions) se vulgarise en entrant chez les consommateurs.

Il se banalise, se dévalue et banalise du même coup les individus qui le possèdent.

C'est l'uniformisation, l'effacement des différences, la réduction du tout au même.

L'extension partout croissante des «grandes surfaces» supermarchés géants avec parkings «de masse», est sans doute l'expression la plus manifeste et concrète de l'uniformisation opérée par la société de consommation.

Ce ne sont pas des espaces vierges et aventureux à conquérir, mais des espaces conquis par la marchandise et le spectacle identique partout qu'elle offre à des milliers de promeneurs.

La consommation de masse va de pair avec la communication de masse, l'urbanisation de masse.

La même quantité d'information est déversée au même moment au plus grand nombre possible d'individus dans un espace qui les rassemble en les atomisant.

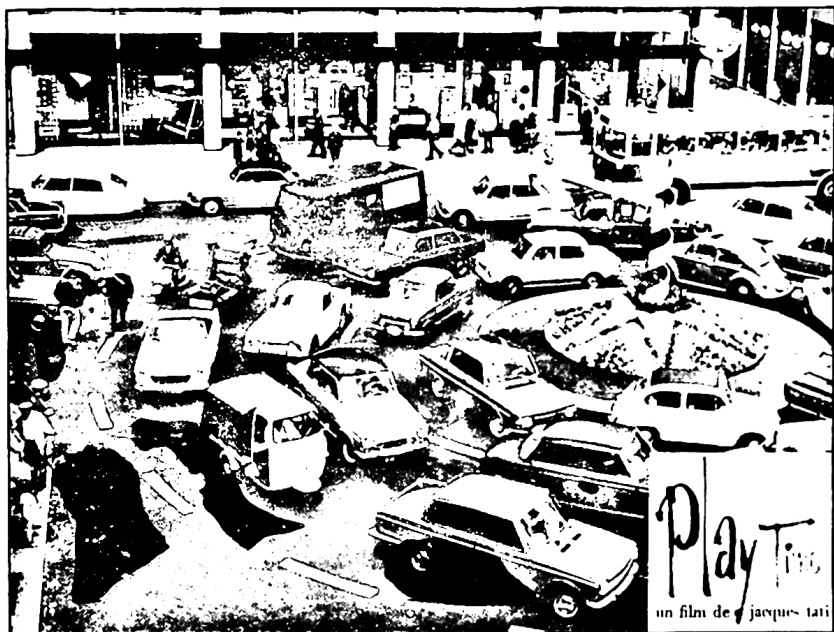
Une construction de l'espace que critique Godard dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

Un isolement accru par les mass-media qui apparaît dans *Play Time* de Tati, notamment lors de la visualisation des appartements situés côte à côte, dont les habitants regardent (ou pas) une émission télévisée.

Le réel fait son apparition au moyen d'une image, d'une image qui unit fictivement en même temps qu'elle isole réellement. José Varela dans *Money Money* l'utilise comme support de la mauvaise conscience de la société de consommation : l'émission sur le Vietnam pendant la scène «d'amour-argent».

L'espace-temps de la société de consommation est un espace temps mesurable et mesuré.

Le slogan de mai 68 «prenons le



Play Time, de Jacques Tati.

Quand l'embouteillage se transforme en manège, l'objet-voiture perd définitivement toute valeur d'usage...

Play Time, de Jacques Tati (extrait de la publicité du film).

Le travail est aussi un lieu de consommation spectaculaire.



temps de vivre» s'opposait à son aménagement marchand.

Le temps se compte et se paie, l'espace s'achète et s'aménage en lieux équivalents partout.

L'organisation des loisirs est la plus fidèle expression d'une organisation quantifiable du «pseudo temps libre» accordé par la société de consommation («*Time is money*»).

L'espace-temps créé est celui de la marchandise, de ses aventures et mésaventures : c'est un temps comprimé dont on ne jouit pas, c'est un espace préfabriqué où tout se paie et rien ne s'invente.

Sortir de l'aliénation du travail (que le concept de «société de consommation et de loisirs» tendrait à faire oublier) pour se précipiter dans l'aliénation du «repos qui s'achète», c'est une des raisons d'être essentielles de cette société qui est une cible avouée ou non de la plupart des cinéastes.

L'organisation des loisirs, c'est aussi la longue file de voitures partant pour le week-end (Godard), les embouteillages, les insultes, la triste aventure moderne qui se termine dans le sang et l'excitation, qui se solde par la destruction de l'imagination (l'autodafé du personnage imaginaire) et qui, positivement et symboliquement pour Godard, prend fin par l'extermination des touristes et autres consommateurs du loisir.

C'est aussi les voyages organisés (*Play Time* de Tati), où tout est consommé d'avance et où chaque visiteur aura droit à la jouissance commune de l'image stéréotypée d'un lieu stéréotypé.

La société de consommation fait des victimes, consentantes ou non, à des degrés différents (Jacques Charrier, Jean Yanne, François Simon, Pierre Mondy...)

Ce n'est pourtant pas la mort qu'elle inscrit dans sa devise : consommer est le privilège des vivants, mais à quel prix !

Elle ne promet pas une mort violente, au contraire, elle garantit la survie, le bonheur dans la passivité.

La mort est absente de ses préceptes, elle ne s'intéresse qu'aux vivants, qu'à la vie des consommateurs : «la vie est pétillante avec Coca-Cola», «prenez le temps de vivre en fumant une Gallia».

C'est cette absence de mort réelle, socialisée et cette inertie à vivre qui fait

peut-être le succès des films-catastrophe.

On meurt pas d'inertie ; par une absence de vraie vie, par manque à vivre, on recherche les sensations fortes, les émotions, les catastrophes. C'est l'unique façon dont la mort peut s'introduire dans la société de consommation qui l'a balayée, évacuée, au profit d'une apologie de la survie et du bonheur organisé.

«Un monde qui condamne à mourir exsangue est bien forcé de propager le goût du sang».

En procurant la mort à petites doses, la société de consommation condamne ses membres au malaise, au mal de vivre et certains au refus.

C'est dans cette perspective que se situe le film de Tanner *Charles mort ou vif*, mal de vivre et ébauche d'une «anti-société de consommation».

C'est la saturation d'une vie basée sur l'hypocrisie sociale, la consommation d'un pouvoir illusoire, la domination du «paraître, de l'image à donner, à montrer, à vendre de la réussite sociale et du bien-être qui n'a de réel que son artifice, c'est cet ennui, cette oppression qui pousse François Simon sur les chemins du refus, de la rupture.

La critique de la société de consommation passe d'abord par un nouvel aménagement de l'espace-temps.

Ce n'est plus un temps mesuré, compté, étranger mais un temps fluide, mouvant, réel et approprié, il n'est pas à consommer, mais à vivre, c'est un temps de qualité.

Ce n'est plus un espace objectivé, quantifié, préfabriqué mais un lieu subjectivé, dépouillé, aménagé par la seule présence de celui qui l'habite.

François Simon quitte un espace-temps programmé, dont il est exproprié pour un espace-temps libre dont il est le maître.

La chambre d'hôtel qu'il trouve après sa «fugue», est un lieu dépouillé d'objets «superflus», mais plein de sa présence, de sa subjectivité, un lieu où le temps lui appartient. («*Il est midi, Monsieur...*» - «*Ça ne fait rien, je reste...*») Il pourrait faire sienne cette devise «*Nous n'avons rien à nous que le temps dont jouissent ceux mêmes qui n'ont point de demeure*».

Un temps et un espace qualitatifs, c'est une des exigences de la critique, retrouvée avec autant de force dans Jo-

nas qui aura 25 ans en l'an 2000 et signalée même sommairement dans **Money Money** par l'intermédiaire d'un personnage positif : le musicien et son espace dépouillé.

Dans ce nouvel espace-temps, les rapports se construisent différemment.

Ce sont des individus qui se rencontrent, des subjectivités qui se découvrent et non plus des rôles sociaux qui s'affrontent ou se côtoient.

Le détachement des objets renforce la mise en présence des sujets, des différences qualitatives s'inscrivent entre les individus et de ces différences peut naître un projet commun (les huit « Ma » dans **Jonas** sont la mise en commun de huit désirs autres que des désirs d'objets).

Le ludique transparait dans les rapports : on joue pour jouer, gratuitement et non plus pour gagner, un jeu qui ne se paie pas, qui ne se fabrique pas, qui ne s'enferme pas dans des espaces aménagés et spécialisés.

Le « collectif » ne se mesure pas en chiffres mais en intensité et qualité de vie : importance de la préparation et de la prise du repas en commun dans **Charles mort ou vif** et dans **Jonas**, face à des repas rapides et solitaires dans des sphères spécialisées (snack-bar dans **Play Time** de Tati et le repas « gaspillage ostentatoire » dans le film de Varella).

Le don s'introduit d'une manière subversive dans l'espace des échanges généralisés : Marcel Robert et Marie-Claire Dufour dans **Charles mort ou vif** donnent leur maison et leur amitié à François Simon, Miou-Miou (Marie) dans **Jonas** vole sur les lieux même de la marchandise pour donner : son geste est subversif, il s'inscrit dans une perspective critique de la société de consommation. Un autre mode de subversion de l'espace se retrouve sans doute sous « l'écriture » acerbe et ironique de Tati.

Play Time, de Jacques Tati

De « presque-mêmes » personnes dans de « presque-même » appartements sous le regard de « presque-mêmes » spectateurs ?



en marge de l'actualité

LEONARD KEIGEL

(Une femme, un jour)

« Tout créateur qui se respecte
n'a que des problèmes de forme... »

Léonard Keigel a fait quatre films en quinze ans, quatre films qui, à l'exception du premier, *Léviathan*, n'ont pas rencontré beaucoup d'écho, critique ou public. Le sort de Keigel est comparable, malheureusement, à celui des quelques trop rares cinéastes français qui s'obstinent à faire une œuvre sans compromis ni concessions et qui se débattent au milieu d'innombrables difficultés. Rares sont, aujourd'hui, les cinéastes qui parlent de mise en scène, qui ne sont pas devenus simplement des machines à remplir les salles. Keigel poursuit une œuvre de solitaire – pardonnez-moi si j'écris en termes de « dossier de presse » — qui nous est précieuse parce que l'on sent qu'elle lui appartient totalement, et qu'elle se situe au-delà des modes et du goût du jour.

Qu'Une femme un jour ne fasse pas l'unanimité au sein de notre équipe ne nous empêche pas, bien sûr, de publier les déclarations de son auteur. Il n'est pas si courant d'entendre un cinéaste parler non seulement de mise en scène, mais de tendresse, d'états d'âme, de désespoir, avec une telle lucidité. Que Mélane Brévan soit remerciée d'avoir assisté à notre entretien et d'y avoir participé. Elle est pour beaucoup dans la réussite du film de Keigel, et l'a pris assez à cœur pour le défendre, très chaleureusement.

D.R.

Léonard Keigel, Une femme un jour est votre quatrième long métrage. Pouvez-vous nous le situer par rapport aux trois premiers ?

● *Léviathan*, mon premier film, était important pour moi parce que j'adaptais pour la première fois un roman de Julien Green. C'était une époque où j'étais fasciné par la littérature, en

particulier par la littérature américaine, et j'ai vécu dans un milieu assez littéraire. Je ne crois pas avoir totalement réussi *Léviathan* au niveau de l'adaptation. Ce qui était assez réussi, je crois, c'était, par moments, le *rendu* du climat. J'avais bénéficié d'un budget assez important (le film avait été produit par Louis et Pierre Jourdan), ce qui était assez rare pour un premier film à cette époque des débuts de la nouvelle

vague. Techniquement, j'étais encore sous l'influence de René Clément dont j'avais été l'assistant ; je n'étais pas complètement libéré de certaines contingences. Mais c'est un film qui m'a beaucoup appris au niveau de la mise en scène. L'univers de Green m'était proche, et je pouvais mettre à profit certaines théories de mise en scène face à cet univers.

Mais je voudrais revenir un peu en arrière, sur le film que j'ai fait sur André Malraux qui a été très important pour moi. C'est peut-être ce que j'ai fait de plus réussi. Entre ce film et *Une femme un jour*, il y a une sorte de continuité secrète. Il fallait entrer en un quart d'heure dans l'univers d'un auteur. Après Malraux, ça a été Green, pour *Léviathan*, puis pour la *Dame de Pique* qui était déjà plus personnel, bien qu'adapté, par Green, d'une œuvre connue.

J'y introduisais, encore plus que dans *Léviathan*, quelques uns de mes fantasmes. Dans le cinéma, ce qui m'a toujours fasciné, ce sont les problèmes de mise en scène. Je pense très profondément que tout créateur qui se respecte, et pas seulement au cinéma, mais aussi en peinture, dans le roman, n'a que des problèmes de forme. Je ne veux pas dire des problèmes d'esthétique. La critique française est encore fascinée par le contenu, elle fait encore le partage un peu simpliste du fond et de la forme. C'est vrai que beaucoup de metteurs en scène ne font qu'illustrer un scénario.

Moi, je ne crois pas que le cinéma soit simplement une histoire plus ou moins bien racontée, comme un roman n'est pas un fait divers plus ou moins bien développé. Il faut une autre dimension ; sinon autant rester chez soi. C'est ce qui était fondamental dans mes tentatives : face à une littérature connue, au début, pour aboutir à *Une femme un jour* qui est un sujet où j'ai introduit des éléments très personnels et où j'ai poussé aussi loin que possible mes théories au niveau de la mise en scène.

Après Léviathan, vous avez fait la Dame de Pique.

● **La Dame de Pique** est un film sur la mort, complètement stylisé. J'avais

beaucoup moins de moyens que pour *Léviathan*. Mais comme dans *Léviathan*, l'anecdote m'intéressait assez peu, avec cette différence que je respecte beaucoup Green et que je l'ai suivi d'assez près dans *Léviathan*, alors que, malgré son adaptation, je me suis beaucoup écarté de la *Dame de Pique*. Le grand artiste est celui qui sait s'éloigner de l'anecdote, et apporter ce qui ne peut être décrit ni raconté. La *Dame de Pique* est une méditation sur la mort, sur la vie dans l'au-delà, sur les fantômes, sur la vieillesse.

Qu'est-ce qui vous a intéressé dans Léviathan ? Pour quelle raison précise avez-vous fait le film ?

● Ce sont des thèmes, des prétextes, des sortes de coups de foudre. Parce que j'y trouvais matière à développer des choses qui m'étaient propres, et des thèmes très profonds, parce qu'on ne décrit pas quelque chose dans le vide. Le travail de mise en scène s'exerce sur des thèmes souterrains, mystérieux, que j'ai sentis chez Green. Ce n'est pas par hasard que j'ai travaillé deux fois avec lui, et j'ai même voulu adapter avec lui la *Mort d'Ivan Ilitch*, de Tolstoï.

Est-ce que vous aviez une idée ou une théorie de la mise en scène ?

● Ce n'est pas une théorie. Ce qui m'intéresse au cinéma, en dehors de ces problèmes de mise en scène pure, c'est une manière de peindre des états d'âme. Mais c'est toujours de la mise en scène : je dois trouver des situations qui me permettent de mettre en scène des états d'âme. Le problème, c'est comment aborder l'intériorité au cinéma, sans pour autant faire du sous-Bresson, sans pour autant tomber dans la psychologie vulgaire, car l'intériorité n'a rien à voir avec la psychologie. Dans *Léviathan*, l'erreur est venue de ce que j'étais lié par une anecdote. Je n'étais pas complètement libéré, alors que dans *Une femme un jour*, j'ai poussé très loin mes théories sur la manière d'aborder l'intériorité au cinéma, et de peindre des états d'âme, sans pour autant faire une œuvre ésotérique. Parce que le rythme d'*Une femme un jour* est rapide. Ça m'intéressait de

casser le rythme psychologique traditionnel du cinéma français. Les histoires psychologiques y sont toujours conduites très lentement. Je fais du cinéma pour pouvoir prendre en main le matériau comme le peintre avec ses couleurs. Je n'ai jamais compris qu'un cinéaste puisse donner des « explications » à ses collaborateurs. Le problème, c'est qu'il ne peut pas tout faire. Mais la plupart des films sont anonymes, on ne peut pas y reconnaître un style, et c'est là le problème fondamental.

Dans le cinéma américain des années 40 à 60, chaque grande compagnie avait son style, et bien rares étaient les auteurs de films qui parvenaient à imposer le leur. Aujourd'hui, en France, peut-on parler d'un style Gaumont ?...

● Actuellement, le cinéma de scénariste et de dialoguiste est en train de prendre le dessus sur le cinéma d'auteur, et je trouve cela très grave. Mais j'insiste sur le fait qu'il ne faut pas confondre esthétisme et style.

Après le Dame de Pique, vous avez réalisé Qui ?

● C'est un scénario que j'ai écrit, avec des dialogues de Gégau. Je me suis dit : « Je vais essayer de faire une œuvre commerciale » ; mais j'ai raconté une histoire qui m'était très personnelle, complètement fantasmagorique, dans un contexte commercial qui se voulait policier, et je crois que c'était l'erreur fondamentale du film ; il fallait mener le combat de front et non pas faire cette concession, au récit et au commerce.

Qui a donc été un échec commercial, comme la Dame de Pique. Je suppose que ça n'a pas été facile de monter Une femme un jour ?

● On n'en parle même pas, c'est chaque fois le même combat, il y a quatre ou cinq films auxquels je tenais plus que tout que je n'ai pas pu tourner. Après Léviathan, je devais faire la Mort à Venise, avec Laurence Olivier, puis la Mort d'Ivan Ilitch, avec Julien Green, puis le Coup de Lune, d'après Simeon.

Pour Une femme un jour, vous partez d'un scénario original qui n'est pas de vous, puisqu'il est de Simone Bach.

● Nous avons écrit ce scénario ensemble, mais c'est une histoire vraie. A partir de ce scénario, il y avait vingt visions différentes, et j'en ai choisi une qui s'est précisée au jour le jour. Le film a été tourné en 18 semaines, et j'ai dû le produire moi-même, parce que personne n'aurait accepté qu'un film sur un sujet aussi « mineur » coûte autant d'argent. Mais c'était fascinant, et je tournais avec Mélane Brévan, dont c'était le premier film, et, sans elle, il n'aurait pas été ce qu'il est aujourd'hui. C'était une rencontre fondamentale, cela me permettait de vérifier mes théories jour après jour. Il ne s'agissait pas d'improvisation, mais d'un travail d'une énorme précision qui se faisait avec les interprètes, au fur et à mesure, parce que, pour la première fois, je m'étais libéré de l'anecdote, presque complètement. Et comme j'étais producteur du film, j'ai fait ce que j'ai voulu.

Le problème du cinéma est simple : c'est un problème de répartition dans le budget. On accepte trop souvent de tourner avec trop peu de moyens, trop rapidement, avec peu de décors. Mais c'est aux dépens du style. Or ce qui est essentiel, c'est le style, et le style se fabrique, se crée, avec les moyens que vous avez à votre disposition. Ces moyens, c'est la lumière et les optiques, les décors, les accessoires, les comédiens. Il faut faire des essais de costumes et de maquillage, et cela demande du temps et de l'argent. J'ai fait trois jours d'essais sur ce film, avec un des meilleurs opérateurs français, Ricardo Aronovitch, qui me disait que même sur des films de huit ou neuf millions il n'avait pas fait d'essais. J'ai voulu uniquement, par cet effort de mise en scène recréer quelque chose. Uniquement. Et c'est ça qui était passionnant.

Et qu'est-ce que vous avez voulu recréer ?

● Un univers, l'univers de ces deux femmes, leurs rapports, des états d'âme.

Vos personnages, et au moins celui de Nicky, qu'interprète Mélane Brévan, comment avez-vous travaillé avec Léonard Kelgel ?

● Ce qui m'intéresse, c'est de montrer un personnage comme celui de Nicky face à une « volonté de collectivisation » qui émane, je pense, d'idéologies très différentes. C'est un problème qui est plus que politique, qui est de l'ordre d'une crise de civilisation. La minorité (et pas simplement l'homosexualité), c'est la solitude, c'est la lutte avec l'autre, c'est le regard que l'autre pose sur vous. Je le vis tous les jours, parce qu'un metteur en scène de cinéma, c'est un peu quelqu'un qui malgré lui est en marge. On l'est plus ou moins, disons que je le suis plus que moins. Et puis, avec ce film, je boucle le thème des rapports amoureux. Je dis que je boucle, parce que mon prochain film sera complètement différent. Entre *Léviathan* et *Une femme un jour*, il y a une continuité parce que ce sont des caractères de femmes qui sont dé-

peints, parce que je me sens plus proche de la psychologie féminine. Pour moi, ce film est la fin de quelque chose, je veux sortir de cet univers cinématographique et de mes fantasmes en ce domaine.

Vous avez pris pas mal de risques en produisant et réalisant un film de 3,5 millions interprété par des comédiennes peu connues du grand public.

● Je ne vois pas du tout une actrice connue dans le rôle de Nicky, parce que ce serait *sans surprise*. Pour moi, la direction d'acteurs est quelque chose de très important, de l'ordre de la magie et de la psychanalyse. Je crois qu'en France, nous sommes très en retard en ce domaine. Sans remonter à Stanislavsky, on peut citer l'Actor's Studio... On en est encore à un cinéma de scénariste, donc de « caractères », et un metteur en scène moyen, en France, dirige ses comédiens comme s'il était encore au théâtre, comme s'il avait des

Caroline Cellier, dans *Une femme un jour*.
« Je veux que le personnage aille vers le comédien ».



caractères en face de lui. Si j'ai choisi Mélane Brévan et Caroline Cellier, c'est parce qu'elles m'apportaient une intériorité que je n'aurais pas trouvée ailleurs.

Mélane Brévan, comment avez-vous travaillé avec Léonard Keigel ?

● Nous avons longuement parlé du personnage de Nicky avant de commencer à tourner, et je crois que Léonard savait très bien ce qu'il pouvait attendre de moi. Il nous suffisait d'un signe pour nous comprendre. Ça se passait à l'intérieur d'une technique extrêmement précise, parce que Léonard est un perfectionniste extraordinaire, au niveau des cadrages par exemple, de la lumière. Ce qui était passionnant, c'était de conserver une spontanéité, un naturel qui ne soient pas bloqués à l'intérieur de cette technique, faire des gestes extrêmement précis à l'intérieur d'un cadre en recherchant quelque chose de plus que cette précision. Il fallait que je trouve toujours, au moment où il le fallait, ce que Léonard attendait de moi. J'ajoute que je dois beaucoup, également, à Ricardo Aronovitch, dont l'apport a été capital pour moi et pour le film.

Entre un metteur en scène et un comédien, c'est une question de rencontre. Je sais que si je commence à analyser un personnage, ça devient complètement cérébral et rigide, il n'y a plus rien de vivant. Ce qui a fait que j'ai peut-être répondu à ce que Léonard attendait de moi, c'est que nous avons beaucoup parlé, et pas seulement du personnage de Nicky, ou du film, mais de ce qu'on était dans la vie, de nous-mêmes.

● **Léonard Keigel** : Je ne dis pas à un comédien : « allez vers le personnage », je veux que le personnage aille vers le comédien, et c'est beaucoup plus difficile avec des vedettes. J'ai essayé avec Romy Schneider pour *Qui*, mais c'était plus difficile parce qu'elle a un personnage, des stéréotypes. Je lui disais, « Romy, je me fous de ton personnage, ce qui m'intéresse c'est toi. »

● **Mélane Brévan** : En fait, il est toujours question de soi, et il faut en être très

conscient. Pour moi, un personnage, ça ne veut rien dire non plus. Je voudrais que tout ce que je peux faire corresponde à une interrogation ou à une réflexion.

Le film m'a fait découvrir ce qu'est l'homosexualité, spécialement féminine. L'homosexualité est quelque chose de très dur à vivre, alors que l'on dit que l'on vit dans un monde libéral, et c'est absolument faux. Certains journaux n'ont pas du tout parlé de ce film parce qu'il parle de l'homosexualité, et je trouve cela incroyable. Pendant le tournage, quand je disais que je jouais dans un film qui racontait une histoire d'amour entre deux femmes, je sentais une sorte de réticence. J'avais l'impression que l'on prenait ça pour de la pornographie. Depuis la sortie du film, j'ai reçu des lettres, des coups de téléphone de femmes qui me disaient qu'elles vivaient dans un ghetto, et que mon personnage était juste. Et je trouve très important que nous ayons pu restituer cette vérité-là.

Vous avez tourné en 74, et le film ne sort qu'en 77.

● **Léonard Keigel** : J'ai eu des tas de problèmes, essentiellement d'ordre financier. Le négatif a été saisi à plusieurs reprises, j'ai eu des procès, mais tout ça c'est de l'anecdote. Ce qui compte, c'est qu'un cinéaste puisse aller jusqu'au bout de son œuvre, quelles que soient les contingences...

Est-ce que vous essayez de faire du cinéma « réaliste » ?

● Non, pas du tout, j'essaie de faire du cinéma *vrai*, ce qui est très différent.

Pourquoi avez-vous utilisé les chansons de Carlos Gardel ?

● Pas du tout parce que le film se passe en partie au marché aux puces, ni pour le côté rétro du tango, mais parce que ces chansons expriment quelque chose de très douloureux, qui est le thème de la solitude, du désenchantement, qui est au fond du film. Elles apportent une dimension, et n'ont rien de folklorique. Je n'aurais jamais pu les utiliser si je n'avais pas été producteur du film, car il faut payer des droits énormes, c'est beaucoup plus cher qu'une musique originale.

On a pu reprocher au film d'être un peu réactionnaire dans son propos. Qu'est-ce qui a pu paraître réactionnaire ?

● **Mélane Brévan :** Je crois que c'est parce qu'on montre une fille homosexuelle qui rencontre une autre fille, Caroline, qui n'est pas homosexuelle, et la faiblesse de Caroline fait qu'elle retourne à la « normalité ». Mais Nicky est un personnage lucide, parfaitement conscient de la faiblesse de Caroline, et qui sait ce qui va lui arriver. Si Nicky emmène Caroline dans des « établissements pour femmes seules » qui ont effectivement un aspect assez caricatural (ces « boîtes » existent), c'est par défi, par provocation, parce qu'elle veut savoir, aller jusqu'au bout. Elle sait très bien que Caroline ne pourra pas le supporter. C'est ainsi quand on aime quelqu'un et qu'on sait qu'on va le perdre, on a besoin de certitude, c'est une attitude complètement désespérée.

● **Léonard Keigel :** On a pu dire du film qu'il était réactionnaire — on m'a même demandé s'il n'était pas de droite — parce qu'« à gauche » on serait plutôt enclin à parler d'idéologie, d'utopie et de manque de réalisme. Dans ce sens ce film est réactionnaire parce qu'il montre une certaine vérité dans le quotidien des personnages, non pas seulement leurs problèmes sociaux, mais leurs désirs, leurs difficultés d'être, leurs fantasmes, leurs problèmes intérieurs. Sur ce plan, le film est très lucide et donne une peinture très exacte de notre société, et, finalement, une fin de non recevoir de cette société. Bien sûr qu'il n'y a pas beaucoup d'espoir : est-ce que c'est ça la réaction ? Personnellement, je ne suis pas un idéologue. Ce film ne se fonde pas sur une utopie, sur un progrès humanitaire ou humaniste, mais il est, je crois, assez vrai et lucide.

*Propos recueillis par
Dominique Rabourdin*

*« La minorité, c'est la solitude, c'est la lutte avec l'autre, c'est le regard que l'autre pose sur vous ».
Mélane Brévan dans, Une femme un jour*



L'Avant-Scène

Deux numéros spéciaux

● MURNAU

- **Faust**, (découpage intégral établi plan à plan par Eric Rohmer)
- **Le Dernier des hommes** (découpage en continuité photographique - 500 photos)
- En supplément : **Tartuffe**, par Francis Courtade (Juill. / Septemb. n° 190 / 191, 20 F, Etr. 24 F).

● GRIFFITH

- **Naissance d'une nation**
- **The Battle**
- En supplément : La guerre de Sécession à l'écran avant 1914 (1er et 15 octobre N° 193-194, 20 F, Etr. 24 F)

Rappel : **Volpone** (n° 189 - 15 juin), **Le Dernier Nabab** (n° 192 - 15 septembre) ; **Providence** (n° 194 - 1er novembre).

En vente en librairies, en kiosques ou au siège de la revue

■ « L'Avant-Scène » a édité 1000 pièces et 200 films.

■ Textes intégraux et photos. Le numéro 10 F. (Étr. 12 F.)

■ 15000 abonnés dans 75 pays.

27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6° - C.C.P. Paris 7353.00.V

les films

DU MOIS

(Voir sommaire au dos de la couverture)

Paradis d'été, de Gunnel Lindblöm



LES FILMS SORTIS A PARIS

du 21 au 27 septembre

Emmanuelle et Françoise, de Joe d'Amato, Italie, 1976.
Furtivos, de José Luis Borau, Espagne, 1975.
Les Grands fonds, de Peter Yates, USA, 1976.
Jeux de langues, de Francis Le roi, France, 1977.
Kung-Fu-Wu-Su, de Jean-Luc Magneron, France, 1977.
La Menace, d'Alain Corneau, France, 1977.
Nickelodeon, de Peter Bogdanovich, USA, 1977.
Padre Padrone, de Paolo et Vittorio Taviani, Italie, 1977.
Positions danoises, de Michel Gentil, France, 1977.
Parties fines, de Gérard Kikoine, France, 1977.

du 28 septembre au 4 octobre

L'Ami américain, de Wim Wenders, RFA, 1977.
Les Apprentis sorciers, de Edgardo Cozarinsky, France, 1976.
Le Chat connaît l'assassin, de Robert Benton, USA, 1976.
Dites-lui que je l'aime, de Claude Miller, France, 1977.
Elsa Fraulein SS, de Mark Starr, France, 1977.
L'Enfer mécanique, d'Eliot Silverstein, USA, 1977.
Le Grand Kidnapping, de Roberto Infascelli, France-Italie, 1976.
Harlan County USA, de Barbara Kopple, USA, 1977.
La Maison de l'exorcisme, de Mario Bava, Italie, 1976.
Le Manque, de Robert Diano, Christian Heinic, Jean Sejaud, France, 1977.
La Nuit des X., de Maurice Claveret, France, 1977.
Shaco, de Luigi Mangini, Italie, 1973.
Tourbillons de passion, de Pariski Lian, Grèce, 1977.

Un autre homme, une autre chance, de Claude Lelouch, France, USA, 1977.
Wives, de Anja Breien, Norvège, 1975.

du 5 au 11 octobre

L'Animal, de Claude Zidi, France, 1977.
Au-delà du bien et du mal, de Liliana Cavan, Italie-France-RFA, 1976-77.
Capricci, de Carmelo Bene, Italie, 1969.
Ces femmes qui ne pensent qu'à ça, de Frank Barte, France, 1977.
El Macho, de Mark Andrew, Italie, 1977.
Emma, de Jean-Pierre Mahot, France, 1975-76.
Hold-up, de German Laurente, Italie, 1976.
Les Indiens sont encore loin, de Patricia Moraz, France-Suisse.
Kabbi Kabhie, de Yash Chopra, Inde, 1976.
Ne laissons pas les morts entermer les morts, de Miriam Novitch et Nahim Gouri, Israël, 1977.
Paradis d'été, de Gunnell Lindblom, Suède, 1976.
Perversions pornos, de Frederic Lansac et Michel Barny, France, 1977.
Pleasantville, de Kenneth Locker et Vicky Polon, USA, 1976.
The Wembley Rock Festival, de Peter Clifton, G.-B., 1972.

du 12 au 18 octobre

Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires, de René Vienet, Ji King Ming et Al Perreault, France, 1976.
Les Déchainés du plaisir, de Paul Filippou, Grèce, 1976.
Deux Idiots chez les Fritz, de Marcello Ciorciolini, Italie, 1974.
Les Enfants du placard, de Benoit Jacquot, France, 1976.
L'Espion qui m'aimait, de Lewis Gilbert, USA, 1977.
L'Homme sans merci, de Daniel Vance, USA, 1977.
Hot cuts from Mont de Marzan, de Jean-François Roux, France, 1977.
Il était une fois l'Amérique,

de Georges Stevens Jr, USA, 1977.

Jouissances collectives, de Jack Regis, France, 1977.
Jungle, de Subodh Mukerji, Inde, 1974.

La rage du sexe, de Patrick Aubin, France, 1977.

Le Samourai aveugle, de Kazuo Ikehiro, Japon, 1977.

NOTULES

Réorganisées, élargies dans leurs perspectives et leurs structures, les JOURNEES CINEMATOGGRAPHIQUES DE CARTHAGE auront lieu en 1978 à Tunis, du 6 au 17 octobre. Désirant donner à cette manifestation une ampleur nouvelle, ses organisateurs ont décidé d'y associer tout le pays par de très nombreuses fêtes cinématographiques en tous genres qui se dérouleront durant cette période. Nous y reviendrons.

TARIF ETUDIANT : parmi les efforts effectués par les exploitants de salle, signalons l'initiative du cinéma Le Broadway, rue de Passy, à Paris, qui accorde une réduction au tarif étudiant tous les jours de la semaine sans exception aux porteurs de la carte Ciné-Clubs FFCC.

LES LECTRICES DE ELLE ont sélectionné pour le mois de septembre Au-delà du bien et du mal, de Liliana Cavan (devant Wives, les Indiens sont encore loin et Dites-lui que je l'aime).

JEAN-MARIE STRAUB ET DANIELE HUILLET verront tous leurs films présentés dans une rétrospective au Centre culturel allemand 17 av. d'Iena, 75116 Paris tous les soirs à 18 h et 20 h 30 (sauf les samedis et dimanches) du mardi 22 au mardi 29 novembre inclus.

QUEBEC A MASSY. Un festival de cinéma indépendant du Québec a eu lieu à Massy (Bibliothèque publique) du 13 au 16 octobre.

LA COTE DES FILMS									
● : surtout pas ; ○ : insignifiant ; ★ : à la rigueur ; ★★ : à voir ; ★★★ : à voir absolument ; ★★★★ : date dans l'histoire du cinéma.									
	Albert Cervoni	Jacques Gaut	Gaston Haustette	Raimond Lefèvre	Joël Mugny	Jean Loup Passé	Dominique Ruhard	Jean Roy	Cinéma N°
A. Constant	★★	★★	★★		★	●			224
L'Ami américain ★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	226
L'Amour en herbe	★★	○	○	★	○	★	○	★	227
Les Apprentis sorciers	★	★				○	○	○	227
Au-delà du bien et du mal ○	★★	○	●	●	○	★★★	●	●	227
Le Bison blanc					○	○		★	228
Bad	★★	★★	●	○	★	★	●	○	227
La Ballade de Bruno ★★	★★★				○	★★★		★★★	227
Bobby Deerfield		●			★		★★★	★	227
La Chambre de l'Evêque			★	★	★	●	★★	★	227
Les Chasseurs	★★★★	○	★★★		★★	★★★	★★★		226
Le Chat connaît l'assassin				★★		★★	★★	★★	227
Chinois encore un effort	★	●				★	★		224
Dites-lui que je l'aime ★★			★		★				226
Emma	★★	★★	★	★		★★		●	227
Les Enfants du placard	★★★	★★★	★★★	★	★★★	○	★★★	★★★	226
L'Espion qui m'aimait	★	●				○	★	★	228
Gloria	★★	○		★	○	●		★	228
La Guerre des étoiles		★★★		★★★		○	★★	★★★★	227
King Fu Wu Su					●			●	228
Harlan County USA	★★	★★	★★★		★★		★★	★	226
L'Homme pressé			★	★	○	○		○	227
La Machine	★★	★★	★★★		★★★		★		224
La Maison de l'exorcisme				○	○				227
La Menace	★	○	★	○	★	★	★★	★★★	227
Monsieur Papa					○	○	○	○	228
Ne laissons pas les mots enterrer...	★	★★				★★		★	228
Nous sommes des Juifs arabes...	★★		★★★					★	227
Nucléaire danger immédiat					★				227
Padre Padrone ★★	★★★★	★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★	224
Paradis d'été	★★★		★★	★★★	★	★★★	★★★	★★	227
Les Petites galères		★	★★						228
Pleasantville	★★	★★	★★★	★★		★★		★★	227
Pour Clémence		★★	★★		★★		★		226
Si les porcs avaient des ailes		○					○		228
SS représailles				○	○				227
Un autre homme, une autre chance	○		○	★	○	★	○	○	228
Une étoile est née				○	○	○	★	★	227
Une Journée particulière ★★	★★★	★★	★★★		★★★		★★	★★★★	226
Valentino		★★★	★★		★★		○	★	226

Le plus beau des jouets

« J'aurais atteint
mon simple but
Si j'ai donné quelque
heure de joie
A l'enfant à demi
adulte
A l'adulte à demi en-
fant. »

Conan Doyle. Pré-
face à *The Lost
World*.

Il était une fois... Ainsi commence le plus souvent le rapport de l'homme à l'art, par le conte féerique entendu dans sa plus tendre enfance. Il était une fois... un garçon qui rêvait qu'un jour il aurait trente-trois ans et dépenserait quelques milliards pour nous donner *Star Wars*. Rêvait-il aussi que le jour de la sortie du film, les actions de la Fox monteraient de plusieurs points et que les jeunes Américains commenceraient dès neuf heures du matin la queue pour la séance de l'après-midi afin d'être sûrs de pouvoir entrer dans la salle ? L'histoire ne le dit pas.

Star Wars est d'abord une histoire, l'histoire de la guerre du bien et du mal, du choc des galaxies, un jour, quelque part, des amours d'un jeune homme et d'une belle princesse, le passage de l'innocence à la connaissance, la liberté vaincant le totalitarisme.

Star Wars est ensuite un envoûtement, magie des décors trouvés en Tunisie, au Guatemala, dans la Vallée de la mort ou mieux encore fabriqués de toutes pièces en studio, fascination des noms: Tatooine, Rebel Blockade Runner, Death Star, Galactic Empire, Millenian Falcon, Alderaan...

UN GIGANTESQUE

PATCHWORK

Mais *Star Wars* est surtout le film d'un fou de cinéma, un gigantesque patchwork de tout ce que le cinéma nous a donné des origines à ce jour en matière de film d'action. Tout y est, les trucs à la Méliès, le sérial à la Feuillade, le thriller, le film

STAR WARS. U.S.A. 1977. Prod. : Fox Panavision. Technicolor. Durée : 2 h 01. Réalisation, Scénario : George Lucas. Photo : Gilbert Taylor. Musique : John Williams. Montage : Paul Hirsch, Marcia Lucas, Richard Chew. Interprétation : Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (Leia Organa), Peter Cushing (Grand Moff Tarkin), Alec Guinness (Ben Kenobi).

poursuite, le film de chevalerie, le film de pirates, le film de guerre et bien sûr le space-opéra. Plus ceux qu'on n'attendait pas puisque tour à tour ce sont Feñini, le western, African Queen, Metropolis, Camelot, The Wizard of Oz — et bien d'autres, qui viennent montrer le bout du nez sous le parrainage bienveillant de tonton 2001.

Bien sûr, on va me dire : mais les personnages sont stéréotypés, il n'y a aucune composition des caractères, on en reste au niveau de la bande dessinée. Et alors ? Il y a Bergman pour ça. On va aussi dire : mais c'était déjà dans *Flash Gordon*, dans le *Gulliver on Mars* d'Edwin Arnold et puis dans tel autre bouquin paru en... C'est vrai. Et alors ? Reproche-t-on à Corneille écrivant *Le Cid* de l'emprunter à Guilhem de Castro (à moins de s'appeler Scudéry) ?

Ce qui est étonnant, c'est que l'on a tout cela ensemble. Jamais on avait eu luttant côte à côte le jeune premier idéaliste se battant pour les bonnes causes du type Gary Cooper, l'aventurier qui a vécu du type Bogart, le vieux sage porteur de la connaissance ancestrale sorti de quelque film de Richard Thorpe, une espèce de créature hors âge qui emprunte pour moitié au Good Lion du Wizard of Oz et pour moitié aux habitants de Planet of the Apes et deux robots dont les rapports physiques sont ceux de Laurel et Hardy et les rapports intellectuels ceux des films de « butler » à la Charles Laughton. Et jamais on avait vu des héros de western sortant du décor des toiles de Tanguy pénétrer dans un saloon design pour y trouver au comptoir des vitelloni felliniens aux têtes piquées à Bosch, via une certaine B.D., en train de fumer quelque stupéfiant mineur

de là-bas tandis qu'à la table du coin des aventuriers bourlingueurs picolent ferme.

UNE SCIENCE-FICTION

OPTIMISTE

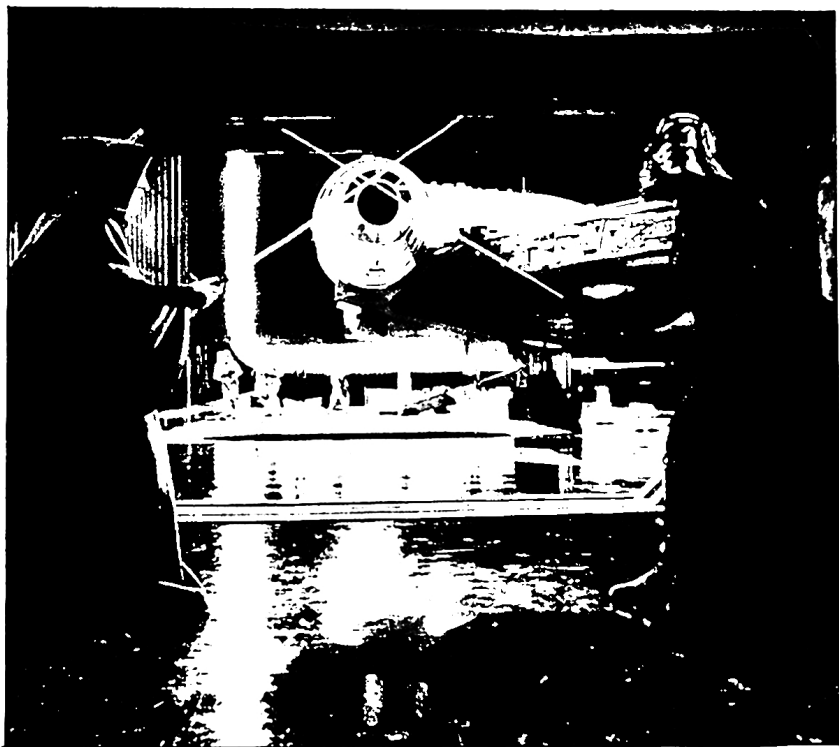
De plus tout ici s'accompagne d'un travail sur le matériau. Témoin, la femme qui n'est ni la compagne faire-valoir soumise d'un certain cinéma d'aventure que l'on n'a que trop vu, ni l'inversion du cliché dans la femme promue au rôle de l'homme et à son tour chef de la bande. Témoin la fin du film — là où dans le cinéma américain traditionnel l'aventurier sans scrupule qui aime en secret la femme se sacrifierait pour que le jeune premier ait la vie sauve et puisse l'épouser, révélant ainsi qu'il est fondamentalement bon, Lucas nous propose un aventurier s'en tirant et la fille se « donnant » (dans le film, remettant les décorations) aux deux simultanément... Témoin aussi le fait que, par son parti-pris

de retour au conte de fée, sa conception optimiste de la science et de la technique comme facteurs de progrès, *Star Wars* est un film qui tourne délibérément le dos à toute une tradition pessimiste du film de science-fiction qui naît au lendemain de la guerre avec tous les films où la bombe atomique explose et qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui avec les films où la pollution envahit le monde.

Mais tout cela ne serait rien sans, outre l'intelligence prodigieuse de Lucas dans la conception de son sujet, le travail admirable des quelque cent cinquante collaborateurs techniques cités au générique bénéficiant de matériel jamais utilisé auparavant. Grâce à eux, on n'oubliera pas de sitôt l'astronef passant la vitesse de la lumière ni les deux robots Artoo-Detoo et See Threepio ni la bataille finale de Yavin, conçue sur maquette après la re-vision à la table de cinquante films de guerre.

Jean Roy

Star Wars, de George Lucas
L'histoire de la guerre du bien et du mal



Le bonheur est un paradis artificiel

Une résidence d'été dans l'archipel de Stockholm. Le temps des vacances. Une famille bourgeoise typique. Quatre générations se retrouvent dans cet abri fleuri et parfumé où la nature s'épanouit avec volupté avant la longue parenthèse hivernale. C'est peut-être en effet un avant-goût du Paradis. Ce devrait être en tout cas le bonheur ou du moins sa promesse. Mais la loi de l'équilibre suédois qui se nourrit d'humanitarisme satisfait et d'isolationnisme jaloux montre à des signes imperceptibles d'abord, flagrants ensuite, son extrême fragilité. Gunnel Lindblöm, l'admirable actrice bergmanienne (les Fraises sauvages, la Source, le Silence), en adaptant avec des grâces tchékhoviennes un récit de la romancière Ulla Isaksson, montre du doigt les lézardes de la société libérale avancée. Ses symboles ne sont ni alambiqués, ni intellectuels : ils sont l'évidence même du malaise.

Dans ce climat où les femmes semblent tenir les rênes, le chef de famille est une doctoresse vieillissante qui tente de préserver par tous les moyens cette cellule familiale privilégiée. Elle ne représente pas une classe sociale rétrograde voire réactionnaire. Elle est ouverte au progrès comme elle l'est aux confidences. Son métier l'a obligé à ouvrir les yeux sur les problèmes des autres. Elle est la première à sentir confusément les premiers signes de la désagrégation. Elle réagit par une sorte d'instinct de conservation. Quand le climat d'inquiétude atteindra son paroxysme elle pratiquera la respiration artificielle pour maintenir en vie un bonheur trop fragile pour être honnête.

Au cours des conversations, au milieu de ces ébats champêtres, de ces promenades ensoleillées, de ces déjeuners en plein air, l'angoisse de vivre s'insinue avec une cruauté têtue. Chacun dévoile sa blessure. Par petites touches Gunnel Lindblöm a la palette impressionniste. Elle ne démontre jamais une thèse : elle laisse vivre ses personnages avec leurs drames intimes, leurs inquiétudes confuses, leurs contradic-

PARADIS D'ÉTÉ. Suède, 1977. Couleurs, 1,66. 1 h 55. Réalisation : Gunnel Lindblöm. Adaptation et dialogues : Ulla Isaksson et Gunnel Lindblöm d'après le roman d'Ulla Isaksson. Images : Tony Forsberg. Montage : Siv Lundgren. Musique : Georg Riedel. Production : Ingmar Bergman, Cinématographe AB, Institut du film suédois, Svensk Filmindustri. Distribution : Ursulines Distribution. Interprétation : Birgitta Valberg (Katha), Sif Ruud (Emma), Margareta Ekman (Sassa), Solveig Ternström (Ingrid), Holger Löwenadler (Wilhelm), Ter Myrberg (Ture), Göran Stangertz (Puss).

tions. Katha sentant venir l'orage tente désespérément de protéger les siens. L'arrivée d'une amie de sa petite fille, précipite le conflit. Mère célibataire désargentée et à la dérive, elle s'immisce dans le cercle familial en compagnie de son fils, un garçon difficile, révolté qu'on taxerait assez vite de caractériel. Contre cet élément étranger Katha est partagé entre la concdescendance et le rejet. Mais quand sa vieille amie Emma, assistante sociale lucide jusqu'au paroxysme, détruira les derniers piliers de la sagesse, elle saura que le bonheur est désormais fané à jamais.

Il est normal alors qu'un adolescent renfermé qu'on avait plus ou moins oublié, en mettant sa solitude sur le compte d'une banale crise de jeunesse, choisisse ce moment-là pour se suicider. On n'écoute pas impunément à la télévision les récits des massacres de l'univers en mangeant avec gourmandise des tartelettes sans réagir brutalement quand on a une sensibilité à fleur de peau.

Mais ce garçon-là qui s'en était jusqu'alors préoccupé ? Cette franchise apparente, cette liberté de mœurs dont la Suède s'est fait le chantre, ce progressisme social ont-ils encore une signification quand un gosse se suicide ? Le bel échafaudage effondré, Gunnel Lindblöm clôt son film sur l'image de King, le gamin rebelle, assis en tailleur devant la belle villa désertée, les poings sous le menton, le regard dur et impénétrable, juge d'un monde décomposé et peut-être espoir d'un autre monde moins hypocrite.

Gunnel Lindblöm est pessimiste. Elle ne le nie pas. Elle dit sans périphrase que

le monde se détraque, que les lendemains ne chanteront pas si on les laisse venir sans réagir en pratiquant la politique de l'autruche. Ce qui est admirable de bout en bout dans *Paradis d'été*, c'est que chaque personnage — et ils sont nombreux — porte en lui le poids d'un échec. Il y a des scènes stupéfiantes de justesse entre ces femmes épanouies, rieuses, saines qui dissimulent de plus en plus mal leur désarroi. Mais la lucidité n'est pas affaire d'âge. Entre Emma, prophète de malheur, tonnant des vérités déchirantes et King, petit destructeur qui se réfugie dans une station cosmique à l'écart de l'agora familial pour mieux abolir le monde ambiant, une étrange complicité d'esprit existe. Il n'y a pas de solution dans le film de Gunnar Lindblöm. Il y a un cri. C'est tout.

Mais ce cri-là est d'autant plus déchirant qu'il est poussé sans exhibitionisme ni coquetterie. La caméra scrute les regards avec une désarmante simplicité. Elle suit le va-et-vient des confidences sans pratiquer d'acrobaties techniques. Elle se glisse dans le tréfonds des êtres sans faire l'importante. Pour un premier film on reste confondu par l'intelligence de la démarche. Les acteurs sont dirigés avec une précision méticuleuse qui donne à chacun l'éclairage qu'il mérite sans pour autant privilégier tel ou tel. La réalisatrice s'interroge sur la faillite du bonheur. La démonstration est exemplaire. Reste alors à s'interroger sur les virus d'un univers ouaté qu'on nous propose encore comme un idéal à atteindre.

Jean-Loup Passek

GUNNEL LINDBLOM

« Je crois que les femmes cinéastes peuvent apporter au cinéma quelque chose de différent... »

Vous avez fait du cinéma comme actrice et du théâtre comme actrice et metteur en scène. Est-ce que vous vouliez depuis longtemps réaliser un premier film ?

● Non. C'était trop loin de mes possibilités. Après quelques mises en scène de théâtre, j'ai eu plus de courage. Le cinéma m'a toujours passionné. Après avoir vu tant de films, j'étais curieuse d'en faire un. J'avais lu il y a quatre ans le roman de Ulla Isaksson que j'aimais beaucoup. Ingmar Bergman s'est intéressé au sujet, et m'a beaucoup aidé en me trouvant deux producteurs.

Ce genre de sujet est difficile à traiter en Suède. Les personnages principaux sont des femmes pas très jeunes : ça n'attire pas le public. Et puis les films suédois rapportent très rarement en Suède l'argent qu'ils ont coûté. Et pour que l'Institut du film suédois finance un film pour un tiers de leur budget, il faut d'abord qu'il accepte le scénario. En l'occurrence, il a donné une garantie de distribution.

Quels sont l'importance et le rôle de cet Institut ?

● D'abord d'ordre administratif à l'image des organismes officiels de nombreux pays. Son importance vient de ses possibilités à produire et à distribuer des films, ce qui lui permet de donner un certain élan à l'aspect culturel et à l'avenir du cinéma en général, suédois et étranger.

Votre travail sur le film était-il très différent de celui que vous pratiquez au théâtre ?

● C'est la technique qui est très différente, mais mes ambitions, mes envies sont les mêmes. Avec les acteurs, il faut toujours chercher la vérité. Il faut chercher une forme différente. Mais, au fond, ce n'est pas très différent. Le sujet m'intéresse plus que la forme, le contenu plus que l'emballage.

Qu'est-ce qui vous a donné envie d'adapter le roman d'Ulla Isaksson ?

● Il me donnait la possibilité de décrire la société suédoise, de la montrer d'une manière réaliste et non pas naturaliste. L'image de la Suède, ce n'est pas seulement celle des individus, ni l'île où l'action se passe. Ce qui m'intéressait, c'était la possibilité de faire une sorte de fresque, de panorama, à travers des générations différentes.

Comment situez-vous le réalisme par rapport au naturalisme ?

● Le naturalisme est plus documentaire. Le réalisme, c'est d'abord une forme.

Avez-vous voulu faire un film qui soit spécifiquement un film de femme ?

● Oui, absolument. La femme a toujours été mal décrite au cinéma. On en est resté aux traditions du cinéma américain, par exemple, où la femme est montrée comme un objet. Je crois qu'il est temps de montrer la femme comme une personne « totale », comme une personne à part entière, qui peut agir, discuter, réagir, penser. On peut la montrer dans son métier, et non pas seulement par rapport à son mari, son amant ou ses enfants. Je crois que les femmes cinéastes peuvent apporter au cinéma quelque chose de différent.

Quel public espériez-vous toucher ?

● Je n'ai pas essayé de faire un film d'art, un film pour « cinéphiles ». J'ai voulu faire un film pour le public normal. Et j'ai eu des réactions de gens très différents. J'ai cru que j'avais fait un film pour les adultes, pour des gens qui ont une expérience de la vie, et j'ai été surprise que des jeunes réagissent très fortement, sortent bouleversés, s'intéressent autant au personnage de Thomas, à celui de King. Certains m'ont dit que, maintenant, ils comprenaient mieux leurs parents. Je crois que *Paradis d'été* est un film simple. J'y pose beaucoup de questions, parce que je trouve que beaucoup de choses sont compliquées dans la vie des hommes. Mais j'essaie de le faire aussi clairement que possible.

L'image que vous donnez du paradis socialiste suédois, malgré la beauté des images, est assez terrifiante.

● Oui, cela me fait peur à moi aussi. Je crois que c'est l'idée même de socialisme qui a été oubliée. Il n'y a plus aujourd'hui qu'une société de compétition. Nous avons perdu nos idéaux.

Il y a beaucoup d'inadaptés dans votre film ?

● Je montre les images d'un cadre fait pour le bonheur, mais d'un bonheur que, visiblement, on ne veut pas partager. Chacun cherche à le préserver très égoïstement.

Le personnage d'Emma, joué par Sif Ruud, tient des propos très amers contre la société suédoise, mais aussi contre ces femmes qui refusent par exemple de s'arrêter de fumer quand elles sont enceintes, quand on le leur conseille dans l'intérêt de l'enfant. S'il est plus petit, disent-elles, il passera mieux. Est-ce que vous prenez ces propos à votre compte ?

● Je suis d'accord avec presque tout ce que dit Emma, mais elle n'est pas mon porte-parole. Quand elle prononce cette phrase, elle est dans un état d'exaspération qui la rend très dure, très agressive. Je ne suis pas d'accord mot pour mot avec ce qu'elle dit. Je ne fais pas partie d'un mouvement de femmes

militantes, je ne suis pas du tout organisée de ce côté-là, mais je trouve que ce qu'elles font est nécessaire et qu'elles ont souvent raison. Mais je ne crois pas du tout au séparatisme. Il faut lutter contre la société, pas contre l'homme.

Je trouve la conclusion de votre film très désespérée. Un adolescent se suicide, et le jeune garçon, King, reste seul, oublié, dans la maison d'été.

● Je crois qu'il y a un peu d'espoir, parce que King reste dans la maison. A la dernière image, il en a, allégoriquement, pris possession. Ce n'est pas tout à fait pessimiste.

Pour le cinéma suédois et pour la société en général, quelles sont les conséquences des dernières élections ?

● Le cinéma suédois est avant tout affaire de création et de rapports humains. Les mêmes créateurs sont en face du même public, face à ses mêmes problèmes. Tout continue comme avant.

Pour la société suédoise, aujourd'hui, la situation économique a des conséquences plus importantes, en raison du contexte international, que la situation politique. En effet, les sociaux-démocrates ont été très longtemps au pouvoir et ont donné leur marque et leur impulsion à la Suède. Les élections ont décidé des points sur lesquels la majorité des Suédois n'était pas d'accord avec le programme social-démocrate. Il s'agit d'une explication et d'une mise au point, peut-être d'une évolution, en tout cas pas d'une révolution.

*Propos recueillis
par Dominique Rabourdin*

Gunnel Lindblöm



La mort de Candide

« Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide », écrit Voltaire au début de son court récit *Candide ou l'optimisme*. C'est bien à cela que l'on pense dès ce premier plan qui montre la levée d'érou de Bruno, lorsqu'alors que le chef maton lui demande son nom, Bruno répond « *Vous êtes tombé sur la tête, cela fait deux ans et demi que vous le savez* ». Mais ce nouveau Candide va perdre ses illusions.

On sait que le thème central de tous les films d'Herzog est la recherche/non-recherche de soi/des autres vécue d'une manière d'autant plus implacable qu'elle s'effectue toujours violemment en dehors de la normalité : nains de les Nains aussi ont commencé petits, sourds-muets aveugles du Pays du silence et de l'obscurité, délire intérieur de *Fata Morgana*, fuite en avant dans la folie de Aguirre, solitude du sauteur de la Grande extase du sculpteur sur bois Steiner, solitude encore plus grande de l'Enigme de Kaspar Hauser. Ce nouveau film ne fait pas exception. Bruno est un doux qui vit plus ou moins heureux à Berlin avec ses pianos, l'amitié que lui porte son voisin de palier, laissé pour compte comme lui, et l'oiseau Béo que le voisin lui a offert. Mais Bruno est seul. Il a du mal à communiquer, même quand il chante la misère de l'ouvrier dans les cours dans l'espoir de quelque piécette (belle scène traitée dans le style expressionniste). Alors Bruno boit, ce qui le conduit à la prison pour quelque menu délit. Il n'est pas malheureux en prison où il connaît la chaleur humaine des codétenus, mais il n'est pas malheureux non plus quand il rentre et retrouve le voisin, Béo et le piano.

Pas malheureux mais pas heureux non plus. Il est simplement, comme l'on peut être quand on a la condition qui est la sienne.

À la sortie de prison, Bruno rencontre Eva. Eva c'est l'âme sœur dans la mesure où comme lui elle est rejetée de la société, où elle a besoin de se raccrocher à quelque chose, mais Eva se prostitue pour ramener

LA BALLADE DE BRUNO. (Stroszek). R.F.A. 1977, Eastmancolor, 1 h 47 mn. Production, réalisation, scénario et dialogues : Werner Herzog. Photo : Thomas Mauch. Son : Haymo Henry Heyder et Peter van Anft. Montage : Beate Mainka-Jellinghaus. Interprétation : Bruno S. (Bruno Stroszek), Eva Mattes (Eva), Clemens Scheitz (M. Scheitz), Wilhelm von Homburg (le souteneur), Clayton Szlapinski (Clayton), Ely Rodriguez (l'Indien).

de l'argent aux souteneurs qui la battent et son rapport au monde extérieur est beaucoup plus un rapport de violence physique que celui de Bruno. L'intrusion de Bruno dans ce monde de l'humiliation est trop forte pour qu'il l'a supporte. Une rencontre avec la seule personne assez solide pour qu'il puisse vraiment s'appuyer sur elle, le docteur, qui était celui de la prison où il était enfermé (ce qui nous vaut une inoubliable séquence sur la volonté de survivre des prématurés, un des plus hauts moments du « bestiaire » herzoguien), est sans suite.

Comme toujours chez Herzog, auteur thématique s'il en est, la solution est la fuite, le trajet, le déplacement. Qu'on pense à l'errance dans les déserts de *Fata Morgana* ou à l'impossible quête de l'El-dorado dans Aguirre ou même au temps du saut pendant lequel seulement le sauteur se retrouve dans la Grande extase... C'est l'heure du départ pour le rêve, le mythe, l'Amérique, grâce à un neveu du voisin qui est prêt à accueillir tout le monde.

Mais dès New York les ennuis commencent. L'oiseau ne passe pas la douane. « *Qu'est-ce que c'est que ce pays qui confisque le Béo de Bruno ?* », comme le dit celui-ci avec cette sorte de regard distant sur lui-même qui le fait toujours parler de lui à la troisième personne. Le trajet de New York au Wisconsin a beau être celui des cartes postales, c'est la violence qui est à nouveau au bout du chemin, encore plus marquée qu'en Allemagne : « *On a eu quatre morts, peut-être cinq à Railroad Flats* », explique le neveu du voisin à Bruno. Une fois de plus chez Herzog, l'inanité du rêve qui ne prend pas en compte les réalités sociales.

Berlin, ses émigrés turcs, New York, le Wisconsin, l'Indien qui y travaille ne sont

que les visages divers d'un même lieu, celui du réel.

Tandis qu'Eva, propriétaire d'un capital, son corps, joue le jeu de la libre entreprise en apprenant l'anglais et en monnayant ses charmes à qui mieux mieux, Bruno ne tarde pas à se retrouver seul face à la réalité du rêve, les traites à payer de l'immense roulotte (la « *long long trailer* » minellienne) et de la télévision couleur. Contrairement à Eva qui s'adonne sans réfléchir aux délices empoisonnés de la consommation pensée en tant que finalité, Bruno produit une analyse juste de la situation mais son blocage, dont la marque la plus évidente est le blocage linguistique, est le plus fort.

Quand la banque fait saisir et mettre aux enchères le « *mobile home* », Bruno et le voisin craquent. Et c'est l'acte désespéré le plus immédiat et le plus suicidaire comme on peut en lire le récit tous les jours dans le *New York Times*. Ils se ruent sur une banque fusil au poing, la trouvent fermée et se jettent donc dans la boutique du coiffeur à côté d'où ils repartent avec trente-deux malheureux dollars qu'ils vont sur-le-champ dépenser à l'épicerie d'en face.

C'est la fuite pour Bruno qui échappe à l'intervention de la police, trajet filmé exprès symétriquement au trajet arrivée : soleil/neige, lumière/brouillard, voiture/dépanneuse. Le tout se termine dans la réserve indienne où Bruno qui a vu son

amie partir avec les camionneurs, son ami partir entre les policiers, son oiseau gardé à la frontière, ce qu'il croyait être ses biens vendus à l'encan, et dont la dépanneuse vient de rendre l'âme, n'a plus qu'une solution, un dernier trajet, celui de l'éternel voyage.

Là, Herzog a, une fois de plus, une grande idée cinématographique, filmer cette mort comme un trajet. Bruno prend le télésiège et se tue tandis que celui-ci tourne. Les policiers n'arrivent pas à l'arrêter tandis que le camion tourne lui aussi en brûlant et que la poule de l'attraction forraine (autre élément omniprésent dans les films d'Herzog) ne peut non plus arrêter sa danse macabre et infernale.

C'est un beau film de récit (d'où l'importance donnée exceptionnellement à la description de la narration dans ce compte-rendu) que nous donne là Herzog, bourré de trouvailles de mise en scène, ne jouant les codes traditionnels (partie allemande traitée au moyen d'une stylistique et d'une musique germanique, partie américaine traitée à l'américaine) que pour les dévier pour la production d'un sens autre. A noter aussi une étonnante distribution avec Bruno S. dans le rôle principal, lui-même ancien pensionnaire des maisons de redressement, un souteneur joué par un authentique maquereau sortant de tôle et les autres gardant leur nom.

Jean Roy

Bruno S. dans la *Ballade de Bruno*.



Jerry et le cinoche

C'est bien connu à l'étranger, les Français sont des gens qui mangent des escargots, aiment les cuisses de grenouilles et pensent que Jerry Lewis est un auteur, de surcroît parmi les plus importants. Eh bien ! les Français ont raison. Il faut être un critique américain pour penser que *One more time* est « infiniment pire » (je cite Léonard Maltin mais je pourrais en citer d'autres) que *Salt and pepper*, réalisé en 1968 par Richard Donner, dont il est la suite.

D'abord c'est un film comique, profondément comique, ce qui est plus rare que ça en a l'air. Le public rit et de bon cœur. Ensuite c'est le film d'un comique qui ne se met pas lui-même en scène, ce qui est encore plus rare (je ne vois guère que Chaplin pour deux films, *A Woman of Paris* et *A Countess from Hong-Kong*), ce qui le force, du moment où il renonce à sa propre présence physique sur l'écran, à la déléguer à d'autres ce qui introduit donc aussitôt la nécessité de la direction d'acteur et de la mise en scène. Enfin c'est un film qui est un grand hommage à l'amitié, au jeu de l'acteur et aux genres populaires du cinématographe.

Comique, il l'est. Par son emploi de l'inversion, procédé traditionnellement comique mais porté par Lewis (comme par ailleurs par Wilder) à un degré de perfection étonnant. Salt (Sel) est bien sûr le noir, Sammy Davis Jr, tandis que Peper (Poivre) est le blanc, Peter Lawford. Salt est le fils de chômeurs de Harlem, Peper est le frère jumeau-cadet d'un des Lords les plus en vue à la Chambre. De surcroît, et là ça devient de la direction d'acteur, Peter Lawford joue non seulement les deux frères mais aussi l'un d'eux se faisant passer pour l'autre. Bien sûr le flic s'appelle Crook (Escroc)... les inversions de ce type demanderaient plusieurs pages pour être toutes recensées. Ces inversions physiques, patronymiques... se doublent d'inversions morales. Salt et Peper sont deux braves bougres même s'ils enfreignent dans leur boîte de nuit les règlements sur le jeu et l'alcool tandis que le Lord respectable travaille pour Interpol

ONE MORE TIME U.S.A. 1969. Couleurs. 1 h 15 mn. Production : United Artists. Réalisation : Jerry Lewis. Scénario : Michael Petwee. Photo : Ernest W Steward. Montage : Bill Butler. Son : Gerry Humphreys. Musique : Les Reed. Interprétation : Sammy Davis Jr. (Charlie Salt), Peter Lawford (Chris Pepper, Sydney Pepper), Esther Anderson (Billie), Maggie Wright (Miss Tomkine), Leslie Sands (inspecteur Crook), John Wood (Figg). Participation de Christopher Lee et Peter Cushing.

qu'il double avec des truands eux-mêmes doublés à leur tour.

Pour ce qui est de la direction d'acteur, elle est tout simplement magnifique. Elle est évidemment facilitée par l'emploi de comédiens aussi naturellement talentueux que Sammy Davis Jr et Peter Lawford mais force est de reconnaître qu'on ne les avait jamais vus aussi bons que dans ces rôles taillés pour eux mais qui exigent de leur part une dépense maximum et la palette la plus étendue. Les mots font mouche, tels ceux de ce plan d'introduction où un flic leur demande de déplacer la voiture qu'ils viennent de garer sur un emplacement réservé aux voitures que la police met en fourrière et ce sous peine d'enlèvement... Le visuel sait aussi être magnifique, telle cette séquence où le vieux domestique n'en finit pas d'apporter les plats...

Quant à l'hommage aux genres populaires, il est particulièrement bien rendu. Ils sont tous présents. Le comique d'abord, puisque c'est le mode même du film ; le film policier et le film d'espionnage au niveau du sujet et au détour d'un plan ou d'un autre le film d'horreur (séquence avec Cushing et Lee) qui renvoie lui-même au Lang du *Tombeau hindou* (le monde du dessus et le monde du dessous), *Marnie* dont toute la chasse à courre est littéralement repompée, le western qui entre par la petite porte avec des gosses qui lancent des flèches et soudain on est en pleine bagarre de saloons, le film à épisode avec la chanson de générique de début et de fin qui situe le film comme moment d'une longue série (« *One more time, Salt and Peper...* ») et même la comédie musi-

cale puisque le film s'arrête à l'occasion pour laisser la place à un intermède chanté.

Et si vous n'êtes pas convaincus, à voir

quand même rien que pour savoir ce qui peut dormir huit ans dans les tiroirs avant qu'on daigne enfin le montrer au public.

Jean Roy

Sammy Davis Jr dans *One more time*



ENTREES ET SORTIES DE LA RENTREE

De l'inégalité des chances

par Jean-Pierre Le Pavec

On entend souvent parler des films de la rentrée, comme si toutes catégories confondues on avait là un nouveau genre, au même titre que les films d'amour, les films policiers, les films de guerre. On pourrait certes arriver à tracer le portrait robot du film-de-la-rentree-type, la caractéristique essentielle étant qu'il soit attendu et qu'il fasse événement.

Cependant cette idée unanime de rentrée cinématographique recèle bien des vices cachés. Elle ne supprime pas en tout cas les différences de statut social existant entre les films. Et l'on pourrait pousser la comparaison avec la rentrée scolaire. Au bout de quatre à cinq semaines on voit « les bons et les mauvais élèves ». Soit, au cinéma, les films non doués, doués ou super-doués, suivant les recettes qu'ils arrivent à faire. Mais dans les deux cas l'égalité des chances au départ n'est pas respectée. Même doué un film passant dans une salle de 300 places ne fera pas d'aussi bons résultats que le super-cancan avec ses 20 salles et ses 8 000 fauteuils.

LA RENTREE

Traditionnellement juillet et août étaient des mois morts pour la distribution cinématographique. Peu de films nouveaux à l'affiche, quelques sorties désespérées de fonds de

tiroir ou de films dont on voulait se débarrasser, et surtout un grand nombre de reprises en particulier de films américains. La vraie rentrée était fixée aux premiers jours de septembre.

Ce n'est plus vrai maintenant. Le phénomène, déjà perceptible l'an dernier, s'est accentué cette année. Des films « importants » sont sortis le 17 août et même le 10 août. Calcul des distributeurs et des exploitants qui estimaient, sans doute à juste titre, qu'il y a bien du monde à Paris, même au mois d'août, et que la bousculade de septembre faisait bon nombre de laissés pour compte ? Là comme ailleurs une tentative d'étalement s'est opérée.

Les conséquences en sont nombreuses du point de vue de la promotion et de la presse. Débuter une campagne publicitaire en août revient moins cher. Les emplacements (panneaux, journaux) n'étant pas surchargés à cette époque de l'année. C'est ainsi que cet été les affiches du *Passé simple* de Michel Drach ornaient les murs de Paris. Pour la presse, cela signifie la nécessité de « couvrir » les sorties des vacances, d'où des problèmes de personnel, et de délais d'impression, dans un mois creux.

Cependant le phénomène, pour nouveau qu'il soit (il a porté cette année outre le film cité plus haut, sur *L'Homme pressé*, les 13 femmes de Casanova, le *Casse-cou*, Cet obscur objet du désir, *Black Sunday*, *Un pont trop loin*, *Monsieur Papa*, *Plus ça va, moins ça va*, tous programmés en plein mois d'août), reste parcellaire. Le gros des films sortis l'aura été en début septembre, en particulier les productions des grosses compagnies françaises et américaines.

EGALITE DES CHANCES ?

Un œil non averti pourrait laisser croire que mis à part quelques très grosses productions, genre *Dents de la mer*, la plupart des films bénéficient des mêmes conditions de sortie. En effet tous les films sont répertoriés dans les guides style *Pariscop* ou *l'Officiel*, et la présence à l'affichage à l'extérieur des salles est à peu près identique. Les complexes UGC présentent les films de la même manière. Le critère indiscutable en la matière est le nombre de fauteuils mis en vente par séance. Là les disparités apparaissent.

Prenons quelques exemples sans qu'il y ait là de jugement de valeur sur les œuvres. Les super sorties ce dernier mois auront été : le *Casse-cou* : 8 000 fauteuils disponibles par séance ; *L'Homme pressé* : 9 000 ; *l'Impératrice* : 11 500 ; les *Grands fonds* : 11 000 ; et la *Menace* : 12 000.

Dans de bonnes conditions sont sortis : *Annie Hall* : 4 600 ; *Comme la lune* : 5 600 ; *Des enfants gâtés* : 5 000 ; *Une journée particulière* : 4 000 ; *Dites-lui que je l'aime* : 6 000, etc.

Par contre les *Duellistes* bénéficiaient de 1 600 fauteuils, de même que *l'Ami américain*. Quant à J.A. Martin photographe, il devait se contenter de 870 places, *Harlan County*, 750, et *Bad* de 330.

Les entrées et les recettes sont évidemment tributaires de cette situation. La politique des distributeurs et des gros exploitants est donc claire : saturer le public d'offres, le faire s'engorger le plus rapidement possible dans les salles de manière que le film soit rentabilisé en cinq ou six semaines et passer à la grosse production suivante.

La rotation rapide des films, et le système des complexes où le film passe de la grande à la petite salle suivant la demande, assurent un taux élevé de fréquentation des salles. Pour que ce système fonctionne il faut que le public soit « informé » du film bien avant sa sortie, afin qu'il se précipite les premiers jours d'exploitation, d'où le mâtage publicitaire.

On comprend mieux alors la fonction d'un festival comme Deauville qui prépare les sorties des grosses compagnies américaines : *Annie Hall*, la *Guerre des étoiles*, *Bobby Deerfield*, en particulier cette année. On comprend mieux également le travail de public-relations de certains acteurs, et le rôle d'une émission comme celle de Michel Drucker le dimanche après-midi sur TF 1. A ce propos *Sophia Loren* pour *Une journée particulière* et *Yves Montand* pour la *Menace* se sont particulièrement dépensés en interviews, en radios, en déclarations de télé. C'est rentable : ces deux films sont deux gros succès.

Et le film sans vedettes ni gros budget publicitaire ? Ses atouts sont la presse spécialisée sortant en général tous les mois, telle notre revue, et le bouche à oreille. C'est-à-dire un cheminement plus long, qui demande plus de temps, de ténacité. Instaurer un climat d'intérêt autour de ce type de films demande parfois plusieurs semaines. Mais en général les impératifs commerciaux n'attendent pas : si les chiffres d'entrée baissent, le film est retiré de l'affiche et donc condamné.

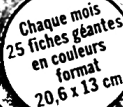
Cette anarchie calculée de la distribution est dangereuse. C'est l'élimination par le super profit immédiat. C'est une atteinte à la diversité nécessaire de la production. C'est la course au gigantisme et, peut-être pour demain, aux loisirs forcés. Comment en effet échapper à cet *Animal* qui sort simultanément sur 210 écrans français ?

J. P. L. P.

Enfin une encyclopédie du Cinéma claire et pratique

Pierre TCHERNIA, pour mener à bien un tel ouvrage s'est entouré des plus grands spécialistes français du cinéma mondial, citons entre autres Guy Allombert, Claude Beylie, Patrick Brion, Alain Gruvrau, Roland Lacourbe, Raymond Lefèvre.

Chaque mois 25 nouvelles fiches réparties entre films, artistes, réalisateurs, hommages, vous trouverez au recto les photos les plus marquantes du film ou de la carrière du personnage et au verso : pour les films les principaux techniciens et interprètes, un résumé du scénario et "la petite histoire" qui vous révèle par de courtes anecdotes inédites les secrets du monde du cinéma : pour les artistes ou réalisateurs la carrière et la filmographie complète, pour les "hommages" (aux plus grands) : un portrait original tracé par une personnalité du cinéma.



- LES 50 PREMIERES FICHES
- LES 26 INTERCALAIRES
- LE COFFRET BEURRE



75, rue Rambuteau B.P. 633 71010 MACON CEDEX

À retourner à Images et Loisirs S.P. 533 71010 Macon Cedex

Veuillez me faire parvenir sans engagement de ma part, votre offre spéciale (sans débourser d'argent)

Si après 10 jours de consultation, je ne désire pas continuer la collection des fichiers de Monsieur Coudray, je vous retournerai le collectif complet et je ne vous verserai aucun montant. Si je désire continuer cette remarquable collection, je vous réglerai la somme de 18,6 F (soit d'un tiers de 23 fichiers plus 1/3 F de frais de port et envoi) je recevrai tous les mois une nouvelle série de 23 fichiers de Monsieur Coudray que je vous réglerai 18,1 + 1/3 F de frais de port.

Sous réserve, si l'ensemble n'est terminé, je pourrai vous demander d'arrêter ces envois.

[illegible]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Ptosis

g^o Adresse

Code: Wills on human death

Code	Ville de bureau distributeur
001	001
002	002
003	003
004	004
005	005
006	006
007	007
008	008
009	009
010	010
011	011
012	012
013	013
014	014
015	015
016	016
017	017
018	018
019	019
020	020
021	021
022	022
023	023
024	024
025	025
026	026
027	027
028	028
029	029
030	030
031	031
032	032
033	033
034	034
035	035
036	036
037	037
038	038
039	039
040	040
041	041
042	042
043	043
044	044
045	045
046	046
047	047
048	048
049	049
050	050
051	051
052	052
053	053
054	054
055	055
056	056
057	057
058	058
059	059
060	060
061	061
062	062
063	063
064	064
065	065
066	066
067	067
068	068
069	069
070	070
071	071
072	072
073	073
074	074
075	075
076	076
077	077
078	078
079	079
080	080
081	081
082	082
083	083
084	084
085	085
086	086
087	087
088	088
089	089
090	090
091	091
092	092
093	093
094	094
095	095
096	096
097	097
098	098
099	099
100	100
101	101
102	102
103	103
104	104
105	105
106	106
107	107
108	108
109	109
110	110
111	111
112	112
113	113
114	114
115	115
116	116
117	117
118	118
119	119
120	120
121	121
122	122
123	123
124	124
125	125
126	126
127	127
128	128
129	129
130	130
131	131
132	132
133	133
134	134
135	135
136	136
137	137
138	138
139	139
140	140
141	141
142	142
143	143
144	144
145	145
146	146
147	147
148	148
149	149
150	150
151	151
152	152
153	153
154	154
155	155
156	156
157	157
158	158
159	159
160	160
161	161
162	162

Equations

NOUS SOMMES DES JUIFS ARABES EN ISRAËL

Enquête sur une majorité

La question juive au cinéma ressort par définition du panier d'œufs ou du panier à crabe. On ne prend jamais assez de précautions oratoires pour l'aborder. C'est le domaine, par définition, du passionnel qu'il soit de nature historique ou idéologique.

Cela explique sans doute qu'au passage soient occultées quelques évidences simples qui pourraient ne pas cadrer avec les parti-pris ou les douloureuses incertitudes, deux faces antinomiques du même malaise.

C'est le mérite d'Igal Niddam (1) de nous proposer à voir et à entendre, à lire et à écouter un film qui se donne pour axe de sa démonstration une donnée trop volontiers escamotée jusqu'ici : 65 % de la population d'Israël est d'origine juive arabe (Juifs d'Orient, c'est-à-dire génériquement originaires des pays arabes).

A partir de ce constat, Igal Niddam a bâti tout un reportage qui interroge et s'interroge sur l'avenir et le rôle politique que peut ou pourra jouer au sein d'Israël ce pourcentage non négligeable de population.

Ce que révèle son film, ce sont les degrés de conscience diversifiés d'une catégorie de Juifs, disséminée dans toutes les couches sociales du pays, et qui viennent dire devant la caméra la contradiction essentielle qui veut que leur majorité soit minoritaire dans toutes les instances administratives et politiques d'Israël.

Découverte poignante d'un constat dont l'importance est évidemment perçue par les interviewés à des degrés d'analyse différente. Mais c'est justement l'une des qualités majeures du film que de révéler ces hiérarchies de conscience au sein d'une réalité que le film, par son existence même, amène à affleurement chez certains.

NOUS SOMMES
DES JUIFS ARABES EN
ISRAËL. Israël, 1977.
Couleurs, 16 mm. 2 h.
Production et réalisation : Igal Niddam. Assistante et collaboration artistique : Monique Nizard Florack. Musique : Moshe et Habaho. Images : Igal Niddam. Montage : Laurent Ulher.

Nous sommes des Juifs arabes en Israël, d'Igal Niddam
Recueillir la température du pays à travers de simples citoyens.



L'intelligence comme la répétition des questions, la disponibilité d'une caméra à la fois active et respectueuse (loin des rodomontades à la Reichenbach), la construction claire en cinq séquences qui s'enchassent selon un schéma précis dont l'aboutissement se veut positif, font de ce document un exemple de rigueur, de sincérité, et sans doute d'efficacité.

Plus qu'une analyse détaillée de son film dont le sérieux est évident (on sait qu'il n'est pas facile d'éviter l'ennui et la répétition dans ce genre de cinéma), nous avons préféré demander au réalisateur quelques compléments d'information et sur ses intentions préalables et sur le contexte politique général dans lequel il s'inscrit personnellement.

Gaston Haustrate

(1) Réalisateur d'un premier film suisse : *Le Troisième cri*.

IGAAL NIDDAM :

« Je veux faire un cinéma militant anti-dogmatique... »

Igaal Niddam, qui êtes vous ?

● *Je suis moi-même un juif arabe né à Fez au Maroc. Mais j'ai passé ma jeunesse en Kibboutz en Israël. Pendant toute cette période, je n'avais vu que des films et documentaires sur l'émigration des Juifs des pays de l'Est ou des Juifs occidentaux (ASHKENAZES), sur la déportation et le génocide du peuple juif pendant la guerre 39.45.*

C'est ainsi que j'ai pris conscience que le gouvernement israélien n'avait jamais suscité ni encouragé des œuvres cinématographiques ayant pour sujet les Juifs orientaux, leur histoire, leur émigration, leur situation en Israël. C'était une très grave lacune et j'ai éprouvé le besoin de faire un film sur ces Juifs orientaux dont je fais partie, dont on connaît si peu l'origine, l'histoire, la culture, et qui constitue actuellement 65 % de la population d'Israël.

Quel sens voulez-vous donner à ce choix ?

● *A travers l'enchaînement de cinq séquences je voulais montrer d'où venaient ces juifs orientaux, quelle avait été leur histoire, quels ont été leurs problèmes d'intégration, leur difficultés morales et matérielles, quelle est leur culture et comment cette culture influence Israël par un processus irréversible d'orientalisation, quel est leur malaise du fait que cette majorité démographique est minoritaire dans toutes les instances administratives et politiques.*

Contrairement à l'habitude dans ce genre de films, vous avez peu interviewé d'hommes politiques. Pourquoi ?

● *J'ai surtout voulu recueillir la température du pays à travers de simples citoyens et des gens qui, politiquement, sont de bon sens, qui ont une ouverture d'esprit, un sens du dialogue loin de tout excès, sectarisme, de tout parti pris politique. La ligne générale, le fil conducteur qui s'est dégagé de tous ces témoignages c'est la soif et la recherche de la paix.*

Quelle est votre position par rapport au sionisme et à l'Etat d'Israël ?

● *Aujourd'hui le mot sionisme fait partie de ces mots tabous qu'on ose à peine prononcer. Pour moi le sionisme c'est la libération du peuple juif : en tant que Juif et*

qu'homme libre je suis fatigué d'entendre constamment remettre en question le droit à l'existence de l'Etat d'Israël. Dans un monde où il y a tant d'Etats, de cultures et de religions différentes je crois qu'il faut moralement admettre que le peuple juif a aussi droit à son Etat et à son identité judaïque : pour moi et pour la majorité des Juifs, le judaïsme ne s'arrête pas seulement à la religion, c'est avant tout une civilisation, un système économique, une science, une histoire et une culture. A partir du moment où on a cette conception du judaïsme on ne peut concevoir de vivre pleinement ce judaïsme ailleurs qu'en Israël.

Pour moi telle est la véritable signification du sionisme. Si le sionisme avait comme seule doctrine l'annexion des territoires occupés et la défense du système capitaliste, moi-même je lutterais en tant que Juif avec le monde entier, même aux côtés des Palestiniens contre ce sionisme-là. Mais je ne pense pas que ce soit cela réellement. C'est la complexité de la situation actuelle, les difficultés d'un état de guerre qui ont chargé le sionisme d'une telle signification excessivement triomphante ou excessivement péjorative. Mais son véritable sens, celui de la libération du peuple juif, c'est à travers ce que disent les Juifs arabes dans le film qu'il faut le retrouver.

Estimez-vous que votre film compte tenu de son propos et de son style, peut être considéré comme un film militant ?

● Tout dépend de l'idée que l'on se fait du cinéma militant, lequel revêt souvent des formes polémiques arrêtées, sectaires et extrémistes, avec lesquelles je ne suis pas d'accord. Je suis revenu de ce cinéma-là qui n'est pas convainquant car il manque de nuances et d'équilibre : on ne sait plus démêler où est la propagande, où est la vérité. Ce sont des films de combat qui agressent au lieu d'essayer de donner une idée aussi juste que possible des problèmes et de leur gravité. C'est ce que je reproche à la majorité des films israéliens ou palestiniens que j'ai vus jusqu'ici.

Pour moi le cinéma militant est avant tout un spectacle audio-visuel qui doit convaincre par la richesse la diversité et la multiplicité des informations mais en utilisant au mieux le langage cinématographique : l'image, le son, le rythme. Il ne doit pas être un discours politique calqué sur ceux qu'on entend quotidiennement et plaqué artificiellement sur des images.

Le cinéma militant doit aussi être fait avec une extrême honnêteté : il faut donner le maximum d'informations en respectant les faits, les être qui sont dans le film et en respectant au maximum le public lui-même. Le spectateur ne doit pas avoir l'impression en sortant de la salle qu'on lui a asséné des coups de marteau pour l'obliger à penser et à agir de telle ou telle façon. Il faut lui laisser la possibilité d'une réflexion personnelle, l'amener à remettre en cause librement ses propres conceptions : il doit sortir d'un véritable film militant avec le désir d'améliorer une situation, de lutter pour qu'elle change, mais sans y avoir été contraint par un didactisme et un dogmatisme rigide.

LE CHAT CONNAIT L'ASSASSIN

Charme-obscur

Robert Altman a produit le film et en a confié la réalisation à Robert Benton. Voilà de quoi attirer tout cinéophile et assurer une certaine garantie de qualité à ce thriller qui renoue avec la meilleure tradition des films policiers de la grande époque.

Dans un décor situé à Los Angeles, qui pourrait être hanté par l'inoubliable silhouette d'Humphrey Bogart, Robert Benton lance un privé pour le moins original. Corpulence de l'âge de la retraite, difficulté d'audition, légère claudication et ulcère douloureux qui peut le clouer par terre au plus fort d'une situation périlleuse. Une sorte d'anti-héros démystificateur comme les affectionne Altman. Autour de lui, une folingue bavarde et téméraire, un marginal ambigu. En face, de mystérieux tueurs qui jalonnent son enquête d'une série de morts violentes.

Comme dans les meilleurs modèles du genre, le privé est personnellement impliqué dans sa recherche puisque son meilleur ami vient

LE CHAT CONNAIT L'ASSASSIN

(The Late Show). USA 1977. 1 h 33. Couleurs. Panavision. Réalisateur Robert Benton, Scénario : Robert Benton, Images : Chuck Rosher, Musique : Ken Wannberg. Production : Robert Altman, Distribution Warner Colombia. Interprétation : Art Carney (Ira Wells), Lili Tomlin (Margo), Bill Macy (Charlie Hatter) Ruth Nelson (Mrs Schmidt), Howard (Harry Regan), Joanna Cassidy (Laura Birdwell), Eugène Roche (Ron Birdwell), John Considine (Lmamar).

de trouver la mort quand commence le film. Et un fait d'apparence anodine, la disparition d'un chat, l'amène à faire irruption dans une sombre histoire dont il n'aurait jamais soupçonné les aboutissements. Petite cause, grands effets. Nous sommes bien dans la quintessence du genre.

L'expressionnisme des éclairages contrastés, certains effets esthétiques comme l'ombre portée de l'eau d'une piscine, la lumière intérieure d'un frigo où surgit un cadavre livide, conviennent admirablement à une suite ininterrompue de coups de théâtre déconcertants, dans une atmosphère plus proche de l'onirisme que de l'illusion de réalité. Il faut bien avouer que le déroulement des faits est difficile à comprendre. Des personnages insolites apparaissent, passent et demeurent sans explication claires. C'est d'ailleurs ce qui fait le charme du film, lorsque le spectateur complice accepte d'être porté, ballotté par des événements dont la finalité lui échappe. Mais qu'on se rassure, au terme d'une enquête aux méthodes très personnelles, le privé saura trouver pourquoi le chat connaissait l'assassin. Entre temps on se réjouit fort, car l'humour est toujours au rendez-vous. Un humour caustique considéré comme le complètement naturel du flair policier.

Raymond Lefèvre

EMMA

Une caméra qui touche

Ce qui frappe, dans le premier film de Jean-Pierre Mahot, c'est qu'il nous frustre des circonstances, de son thème dramatique (la mort volontaire d'un enfant par sa mère), et qu'il s'agit pour lui de ne rien atténuer. Le trauma s'est produit avant, par exemple lorsque Emma a pratiqué l'euthanasie sur son jeune enfant, et, du même coup, la source de tout ce qui est montré est cachée, refoulée, fuie. Ne restent sur l'écran que les conséquences, les séquelles qui sont un déchiement de tous les plans.

Mahot fait un film sur le morcellement. Il s'y prend au moyen d'un découpage saccadé, systématiquement alterné en plans d'Emma-plans de ce qui l'entoure. Comme si parler de l'enfant, montrer Emma était impératif mais tout aussi nécessaire de s'en distraire, de sortir Emma d'elle-même. A force d'insistance, l'intention se perd. La ville, les gens, la femme en miettes mettent dans une situation inconfortable le spectateur mais, dans le même temps, son attention est détournée. La caméra s'attarde sur des choses lointaines qui déplacent celui qui regarde. C'est là, je crois, une maladresse grave au cinéma. Le choix des photographies de New York, dont le côté symbolique de déshumanisation est à revoir, ajoute à la froideur un peu ennuyeuse.

Reste que la caméra donne très fort le sentiment qu'elle est un organe du toucher. Les façades, l'eau du port et des fontaines, le trottoir, chaque partie du corps d'Emma Rosi, la comédienne, sont palpés. C'est ce qui donne à la brisure son arête. Cela ne peut pas laisser indifférent.

Jacques Frénais

EMMA couleurs, 1977. Réalisation et scénario : Jean-Pierre Mahot. Photo : Seymour Linden. Musique : Laurie Spiegel. Montage : Rose Rosenblatt. Interprètes : Emma Rosi, Bob Gabriel. OFF Production. Distribution : Les Films du Tiers Monde.

cdt magazine

Chaque mois
Un ton nouveau

26, rue de Montholon — Paris 9e
Abonnement 1 an : 50 F



tribune socialiste

hebdo du Parti
Socialiste Unifié

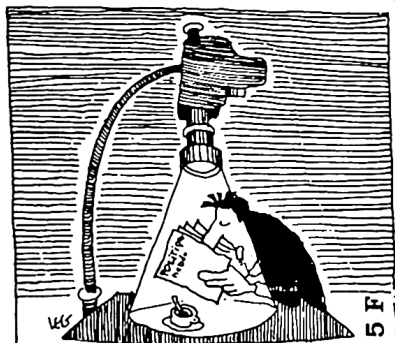
*l'actualité politique,
sociale et culturelle*



9, rue Borromée
Paris-15^e

Abonnements :

1 an 100 F
6 mois 60 F



informer
et critiquer
c'est le combat
de

politique

hebdo

le lundi 5 F

l'officiel
des comités
d'entreprise
et services
sociaux

revue mensuelle
des questions sociales
dans l'entreprise

10 Numéros par an 70 F

10, rue Bleue
75009 PARIS

Publicité 523 10 35
Rédact. Admin. 824 77 25

LA CHAMBRE DE L'ÉVÊQUE.

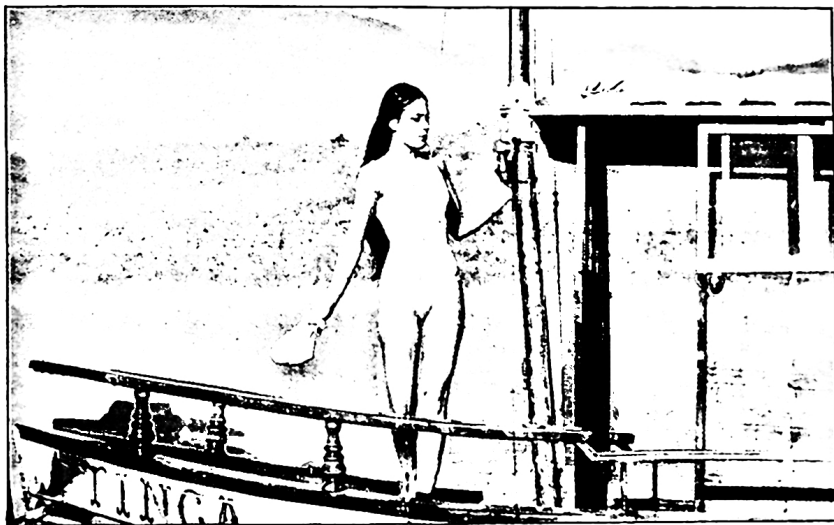
Au carrefour des fausses pistes

Le dernier film de Dino Risi avait eu le redoutable privilège d'ouvrir le récent Festival de Cannes. L'accueil critique fut catastrophique. Une véritable volée de bois vert s'abattit sur l'auteur d'**Ames perdues**, comme si la critique, influençable et versatile, laissait tomber brusquement un metteur en scène qu'elle venait de porter aux nues.

Les passions sont apaisées et la **Chambre de l'évêque** entame sa sortie commerciale dans l'espoir d'une seconde chance. Il apparaît que le film de Dino Risi ne méritait pas un tel tollé, et Dominique Rabourdin dans sa note de compte rendu du Festival avait été l'un des rares à faire la juste part des choses. On peut même dire que **La Chambre de l'évêque** se situe au même niveau que **Ames perdues**, avec la beauté décorative en moins et l'absence de délire grand guignolesque en plus. Il faut savoir que dans l'attente d'un projet très ambitieux, Dino Risi s'est vu proposer un sujet que la société de production Titanus avait soumis en vain à Comencini. C'est donc une œuvre de commande, tiré d'un roman policier à intrigue complexe, que Dino Risi a essayé d'adapter à la structure narrative qui lui est personnelle. Et, finalement, on a l'impression qu'il a recommencé, sur un registre différent, le récit d'**Ames perdues**. Ici les pittoresques rives du Lac Majeur remplacent les canaux vénitiens. Mais nous avons la même impression de décadence, d'usure par le temps, chacune des demeures où se situe le nœud de l'action étant comme le musée des valeurs bourgeoises périmées.

Dans les deux films, un jeune homme au regard neuf pénètre dans un lieu étouffant qui le dépayse. Chaque fois il découvre une pièce qui le déconcerte. Dans le film précédent, c'était une chambre-prison avec œilleton déformant, ici c'est la chambre de l'évêque, disposée comme pour recevoir ou abriter un revenant ou un maniaque. Tout est rouge. Le lit, les tentures, les prie-Dieu, les reliques.

Ornella Mutti dans la **Chambre de l'évêque**
Ce film ne méritait pas un tel tollé.



Sauf un coffre au pied du lit qui gardera son mystère jusqu'au dénouement. Dino Risi, une fois de plus excelle dans la création d'une atmosphère étouffante d'extravagance.

Une fois de plus, comme dans *Ames perdues*, Dino Risi place un couple apparemment mal assorti. Un monstre et une madone. La madone, c'est Ornella Mutti, veuve vierge aux initiatives déroutantes, proche homologue du personnage de Catherine Deneuve d'*Ames perdues*. Un personnage double, bien sûr. Tout comme celui du monstre. Un aristocrate double, bien sûr. Tout comme celui des ambiguïtés du monde. Alors il demande à Ugo Tognazzi un rôle de composition assez complexe où se mêleraient une obsession sexuelle dévorante, un égotisme pathologique et une nostalgie fasciste des lointaines campagnes mussoliniennes. Le tout au service d'une intelligence machiavélique qui veut réussir le crime parfait. C'est dire que tout le film est déséquilibré par la performance d'acteur d'Ugo Tognazzi qui écrase littéralement Patrick Dewaere, à tel point que de nombreux critiques ont conclu à une erreur de distribution en ce qui concerne le comédien français.

La perversité érotique du personnage justifie alors une longue, trop longue croisière avec deux suisses naturistes qui dissout brusquement l'impact du film. Pour situer Tognazzi dans son originalité monstrueuse, un seul plan aurait suffi. Et quel plan... Celui où l'obsédé enseigne à deux gamines bien naïves l'art de voir d'où vient le vent. Tognazzi, air détaché et œil lubrique, arrive à se faire sucer l'index par une fillette alors qu'il a introduit dans sa bouche le doigt tendu de l'autre pucelle. Arrivée du père outré et fin de la démonstration météorologique. C'est à voir...

On voit donc que le film de Risi ne méritait pas d'être épinglé dans quelques notules sans lendemain. Toute cette mise en place de l'intrigue révèle le talent d'un metteur en scène de premier plan. Même si la suite du film, au carrefour des fausses pistes, démarque trop les thrillers à la Hitchcock et même si, une fois les données posées l'enquête policière s'enlise dans une plate solution de l'énigme.

Raymond Lefèvre

LA CHAMBRE DE L'EVEQUE. France, Italie, 1976. 1 h 50. Couleurs. Réalisation : Dino Risi. Scénario : L. Benvenuti et P. de Benardi avec la collaboration de P. Chiara et D. Risi, d'après le roman de Piero Chiara. Musique : Armando Trovati. Production : Giovanni Bertolucci. Distribution : SN Prodis. Interprétation : Ugo Tognazzi, Patrick Dewaere, Ornella Mutti, Lia Tanzi, Gabriella Giacobbe, Katia Tchenko, Karine Verlier, France San Germano, Marcello Turilli, Pietro Mazzarella, Renzo Ozzano.

BOBBY DEERFIELD

Imitation of death

Comme tous les héros de Pollack, Deerfield est un être en marge. Non pas en marge de la société, puisqu'il est au contraire au centre même du système américain, de sa spectacularisation forcée, héros de la course automobile que traquent les caméras super-8 automatiques brandies par les spectateurs sur tous les angles du circuit. Mais en marge de la vie par cela même qui le place au centre de l'attraction sociale. Sa vie ne lui appartient pas. Non qu'on l'en ait démuné, mais plutôt s'en est-il coupé pour alléger sa fuite vers l'avant et les sommets de la réussite.

Mais alors que jusqu'ici le héros pollackien incarnait par quelque côté l'idéalisme américain, Deerfield nous est présenté au contraire comme le pragmatique absolu. Pour être le meilleur pilote, il faut qu'il soit lui-même une machine. Ce processus de réification qui le réduit à un corps lancé à une certaine vitesse sur une trajectoire donnée définit à la fois le héros et l'idée majeure de la mise en scène de Pollack : échapper à la pesanteur. Mais échapper à la pesanteur par la vitesse, c'est oublier tout ce qui nous rattache au réel concret, s'enfermer à nouveau dans le rêve. Le pragmatique se révèle lui

aussi un idéaliste. Il faudra bien que par quelque biais il se heurte au réel. A la fin de l'illusion de la vie.

C'est ainsi que Deerfield rencontre Lillian qui lui révélera le secret de la vie qui est de n'être que l'envers de la mort. S'il est ainsi attiré par cette exhubérante jeune femme toujours en mouvement, toujours changeante, toujours insaisissable, lui qui s'est composé un personnage figé, immobile et immuable que rien ne semble pouvoir atteindre, c'est bien sûr qu'elle incarne son contraire, mais surtout qu'elle le place malgré lui en position de spectateur, lui qui se réfugiait dans la confortable situation d'objet de spectacle (tel qu'on le voit au début du film répondant à l'admiration de ses fans).

Tout le problème de Deerfield est de glisser à la surface des choses. La célébrité n'est pas ici liée à la puissance, au pouvoir, mais seulement à la maîtrise du temps et de l'espace. Courir toujours plus vite pour ne plus être dans le monde quotidien (échapper à sa propre enfance qui le poursuit). Mais alors comment vivre, être, jouir ? L'angoisse qu'il s'agissait de fuir reparaît.

Lillian donne à Deerfield le spectacle d'un mystère. Pour vivre de cette façon, dans l'instant, il y a certainement un « truc », comme celui du violon qui joue seul et qui fascine tant Deerfield à la clinique suisse. Ce « truc », il est incapable de le voir, comme il est incapable de savoir ce qui l'angoisse. Il faudra qu'on le lui mette en évidence (la mort), mais aussi et surtout qu'on lui apprenne à le maîtriser. Au lieu de fuir sans cesse sa mort en risquant sa vie, Deerfield devra apprendre à vivre la mort.

Sydney Pollack a délibérément choisi le ton de la « love-story » pour ce récit romanesque et romantique, comme il l'avait déjà fait avec *Nos plus belles années* où la difficulté d'intégrer un arrière-fond politique (le maccarthysme) affaiblissait le propos. Ici, pas d'alibi politique explicite. Nous sommes dans un sujet contemporain où il n'est pas nécessaire de se donner des garanties politiques au niveau du sujet. Pollack paraît reprendre à son compte la formule de Barthes : « *Je ne suis que le contemporain imaginaire de mon propre présent : contemporain de ses langages, de ses utopies, de ses systèmes (c'est-à-dire de ses fictions), bref de sa mythologie ou de sa philosophie, mais non de son histoire dont je n'habite que le reflet dansant : fantasmagorique* ».

Se référant au code hollywoodien de la « love-story », Pollack ne tente ni de le pervertir ni de le faire éclater et se contente de l'aborder obliquement (éprouvant à son égard un mélange de fascination critique). Son scepticisme d'humaniste de gauche se heurte aux nécessités du genre : il faut un esprit naïf et une confiance dans la vie telle qu'elle est qui ne correspondent pas au tempérament naturel de Pollack, même s'ils constituent un pôle de son imaginaire. De telle sorte que le cinéaste n'adhère qu'intellectuellement à la démarche de son héros, de la maîtrise fermée à l'ouverture vitale (il est entre autres incapable de renoncer à une telle maîtrise). Lorsqu'il dilate le temps, avec le lyrisme qui sied au genre, il glisse insensiblement vers le documentaire touristique avec voiture de sport se traînant au long des routes suisses et italiennes et musique de circonstance... Faut-il voir aussi là la source de l'étrange erreur de casting qui attribue à Marthe Keller le rôle d'une italienne virevoltante ?

Reste un film en dents de scie où de longs moments d'attente sont troués de quelques scènes isolées d'une émotion rare et fulgurante.

Joël Magny

BOBBY DEERFIELD.
USA, 1976. Couleurs.
2h06. Réalisation : Sydney Pollack. Scénario : Alvin Sargent, d'après le roman d'Erich Maria Remarque - *Heaven Has No Favorites* -. Images : Henri Decae. Musique : Dave Grusin. Direction artistique : Marc Frederix. Production : Sydney Pollack pour Warner Bros et Warner Pictures. Distribution : Warner Columbia. Interprétation : Al Pacino (Bobby Deerfield), Marthe Keller (Lillian Morelli), Anny Duperey (Lydia), Stephan Meldegg (Karl Holtzman), Hernandez (Carlos de Montanaro), Onclé Luigi (Romolo Valli).

NUCLEAIRE, DANGER IMMEDIAT

Problème de choix

Pareil titre pourrait être celui d'un message alarmiste pontifiant et grandiloquent. Le danger que souligne le film de Serge Poljinsky est en fait abordé non sous un aspect technique et didactique, mais sous un aspect véritablement socio-politique. Tout le développement de ce document militant tient d'ailleurs pour acquis le fait que le nucléaire constitue un réel danger... immédiat de surcroît, nécessitant donc des réactions... immédiates. Ce d'ailleurs pourquoi dès le générique de début le réalisateur se livre à une séquence-choc, aussi courte que frappante. Brèves images de fiction (au sens cinématographique comme au sens propre du terme) où est donnée à voir l'explosion d'une centrale nucléaire. Passons sur la mauvaise qualité technique des effets spéciaux réalisés pour la circonstance, on se croirait dans une série B japonaise. Quoi qu'il en soit, dès lors importe peu d'entrer dans le débat des arguments spécieux, style débat télévisé, consistant à savoir si une centrale nucléaire peut ou non exploser. Le fait est certain d'une menace pesant sur l'humanité tout entière, au nom de ses besoins énergétiques.

L'état de fait étant posé, divers autres débats sont possibles : potentialité des énergies dites « nouvelles », énergies de remplacement (solaire, éolienne, géothermique) dont on sait néanmoins qu'elles ne peuvent répondre qu'aux besoins domestiques et à une infime partie des besoins industriels. Ou encore analyse prévisionnelle des réserves en énergies traditionnelles (charbon, gaz naturel, etc.). Nucléaire danger immédiat opte pour la voie de l'affirmation d'un refus opposé au nucléaire, le dénonçant comme écologiquement nocif et, de là, dénonçant la mauvaise foi qu'il engendre dans son exploitation commerciale et ses implications financières. Une discussion publique organisée par une revue de défense des consommateurs le 13 novembre 1976 à Paris met en présence le public face notamment à M. Claude Bienvenu, directeur des Etudes et Recherches de l'E.D.F., précisément gestionnaire en France de l'énergie nucléaire. Discrète et fonctionnelle, la caméra capte les préoccupations des uns et les réponses des autres. Il en ressort, dans la mesure où évidemment l'E.D.F. n'est pas une entreprise privée, l'idée-force d'un détournement des fonds publics vers les grosses entreprises et les multinationales. Séquence capitale où est oralement posé le problème de fond, et qui valut au début de l'été 1977, lors de la sortie du film en salle, une assignation en référé au réalisateur par M. Bienvenu précisément. Résultat : une coupure, nouvel épisode des « bip-bip » insérés au Shériff d'Yves Boisset, par la même voie judiciaire.

Discussion dont les points forts sont agencés, par un jeu habile du montage, au fil des différents autres volets, et autour desquels s'articule tout le développement de l'opposition populaire dont le film se fait le témoin en même temps que le porte-parole. Ainsi sont judicieusement juxtaposés les exemples de résistance et les phénomènes de répression, en l'occurrence le procès des inculpés de Braud et Saint-Louis, en Aquitaine. Non d'une façon simpliste et manichéenne ; subjective certes, mais étayée de sorte qu'apparaissent nettement, par un travail d'analyse implicite, les facteurs de la détermination de différents groupes à engager la lutte, dont se révèle ainsi la nécessité pour eux et, par delà la motivation personnelle, pour tous ceux qui sont, sinon directement, du moins potentiellement concernés. Ainsi, d'un côté, la manifestation de masse le 4 juillet 1976 contre l'implantation d'un Super-Phénix à Creys-Malville en Isère (avec la revendication de trois points : information, consultation populaire et, en fonction de cela : moratoire), et la

NUCLEAIRE DANGER IMMEDIAT. France. 1977. 1 h 40. Eastmancolor. Réalisation : Serge Poljinsky. Production : Diffusion : Films du Grain de Sable. Directeur de la photographie : Yann Le Masson. Prises de vues : Jean-Michel Carré, Gérard Simon, Laurent Chevalier, Jean-Raoul Bloch-Laroque. Décors : Claude Nési, Didier Falvre. Montage : Nicolas Barachin, Annie Marx, Anne-Josée Branchu. Son : Jean-François Auger, Jean-Bernard Tomasson. Musique et paroles : Jean-Philippe Frenkel, Sébastien Poitrenaud, Tristan Garcia, Olaf Estienne. Effets spéciaux : André Trielli.

création, par les paysans, de G.F.A. contre la cession par les SA-FER, pourtant élues par eux, de terres au programme d'implantation de centrales. De l'autre côté, le procès à Bordeaux, où n'a pu être filmée que la sortie des témoins, occasion pour eux de clamer leur indignation devant la procédure engagée.

Si l'on demande à un document d'être clair, précis, Nucléaire danger immédiat atteint parfaitement son but, ne se perdant dans aucune digression. Vaine tentative d'ailleurs que le court passage, au banc-titre, d'explication du fonctionnement d'une centrale nucléaire. Le problème crucial que pose le film est davantage philosophique. Il est posé en termes de choix : « Il faudra qu'on choisisse ou qu'on en crève ! », déclare un paysan. D'où l'image finale, à peine anticipée sur l'avenir, d'enfants jouant sur des caisses de déchets radio-actifs. C'est à eux qu'il faut répondre.

Gilbert Colpart

N.B. : A noter que Nucléaire danger immédiat a été produit par souscription publique, fait rare et inusité depuis La Marseillaise, de Jean Renoir.

UNE ETOILE EST NEE

Elle ne danse plus, mais elle chante...

Les bonnes histoires ne meurent jamais. C'est sans doute ce que s'est dit Barbra Streisand au moment d'entreprendre cette troisième version d'Une Etoile est née, la quatrième, même, si l'on veut tenir compte du What Price Hollywood que George Cukor (déjà) avait tourné dès 1932 avec Constance Bennett et Lowell Sherman.

En quarante cinq ans, les choses ont naturellement pas mal changé. Avec Barbra Streisand, elles prennent une tournure résolument nouvelle. Les vieilles histoires ont tout de même besoin d'être dépoussiérées, et la mégalomanie de la nouvelle interprète — productrice — conceptrice musicale (sic) ne va pas jusqu'à lui laisser conserver au scénario son contexte hollywoodien. L'héroïne de Funny Girl et Hello Dolly est d'abord une chanteuse. Sa version d'A Star is Born racontera donc l'histoire d'une petite chanteuse qui devient une grande star de la Pop Musique, mais qui n'a pas besoin du cinéma pour devenir célèbre.

Toutes ces versions d'une même histoire ont comme point commun de mettre en valeur une actrice, et de s'adapter à sa personnalité. En 1937, David Selznick et William Wellman avaient construit leur film autour de Janet Gaynor. Sidney Luft, qui produisit la version Cukor en 1954, était alors le mari de Judy Garland. Les seules modifications apportées au scénario de William Wellman et Robert Carson tenaient au fait que Judy Garland était aussi une chanteuse. Elle devenait donc une vedette de films musicaux. Barbra conserve elle aussi presque toutes les péripéties, les personnages (et les noms propres) du scénario original, mais elle n'est plus que chanteuse. L'Oscar qu'elle reçoit est un Oscar de télévision, et son mari, qui sacrifie sa carrière pour elle, sombre autant dans la drogue (dont il ne pouvait être question aussi bien en 1937 qu'en 1954) que dans l'alcool. Il est lui-même une vedette du Folk Song au lieu d'être acteur, mais sa mort en voiture est presque aussi romanesque que celles de Frederic March et de James Mason qui se contentaient de disparaître en mer. C'est tout juste si on s'étonne qu'en 1977 Kris Kristofferson et Barbra Streisand éprouvent encore le besoin de se marier. Il n'en sera sans doute plus question en 1989, pour une version qui ne sera certainement pas la dernière.

On peut quelques instants se laisser aller à l'évocation de souvenirs plutôt agréables (le film de Wellman est presque aussi beau que celui de Cukor, qui était bien, qui est encore, un des plus beaux films

UNE ETOILE EST NEE
(A Star is born). USA.
1977. Couleurs, 2h20.
Réalisation : Franck Pierson. Adaptation : John Gragory Dunne, Ivan Didion et Robert Carson. Images Robert Surtees. Montage : Peter Zinner. Décors : Polly Platt. Conception musicale : Barbra Streisand. Arrangements musicaux : Roger Kellaway. Producteur de la musique et des enregistrements : Phil Ramone. Eclairage des concerts : Jules Fisher. Montage des effets sonores : Joe von Stroheim et Marvin Kosberg. Supervision musicale : Paul Williams. Chef d'orchestre : Kenny Asher. Chef ensemble : William Hiney. Chorégraphie : David Winters.

Costumes : Shirley Strahm et Seth Banks.
 Son : Tom Overton.
 Montage de la musique : John Communication Company, First Artists.
 Distribution : Warner Columbia.
 Interprétation : Barbra Streisand (Esther Hoffman), Kris Kristofferson (John Norman Howard), Gary Bussey (Bohby Ritchie), Oliver Clark (Gary Danziger), Vanetta Fields, Clydie King, Marta Heflin, M.G. Kelly, Sally Kirkland, Joanne Linville, Uncle Rudy, Paul Mazursky.

de toute l'histoire du cinéma) et avouer que l'on préfère Judy Garland à Barbra. On pourrait aussi bien adopter l'attitude de Vincente Minnelli qui préfère ne pas voir une œuvre où Judy était si sublime et qui est devenue (il le dit avec un peu de condescendance) du Rock and Roll. Le film de Frank Pierson existe, il est loin d'être sans intérêt, et la très grande majorité de ses spectateurs ignore jusqu'à l'existence de ses prédécesseurs. Le spectacle que l'on nous propose aujourd'hui vaut très largement le déplacement : sachons nous en contenter.

Car Barbra Streisand ne s'est pas embarquée à la légère dans une aventure qu'elle contrôle d'aussi près que possible. Le producteur, Jon Peters, l'homme de sa vie, lui a alloué un budget plus que confortable. Frank Pierson, qui fait ses débuts dans la réalisation, est le scénariste couvert d'honneurs d'Un après-midi de chien, de Sidney Lumet. La photo de Robert Surtees, un des grands d'Hollywood, est souvent admirable, et la propre performance de Miss Streisand force le respect : *A Star is Born* est vraiment son film, rien ne lui a échappé, ni le montage, ni la musique, ni les costumes. Comme partenaire, elle aurait pu choisir plus mal que Kris Kristofferson, que l'on regrette cependant de ne pas entendre davantage. Bien sûr, Barbra chante trois fois plus que la « star » qui la découvre (dans l'histoire) mais c'est ce qu'elle fait le mieux. Toute la première partie du film, c'est-à-dire les grands numéros de Kristofferson en public, jusqu'à la révélation d'Esther Hoffman - Barbra, est superbement filmée. Dans le domaine du spectaculaire, Frank Pierson surpasse aisément le travail de Michael Apted pour *Stardust*.

Barbra Streisand et Kris Kristofferson
 dans *Une étoile est née*
Le film existe et il est loin d'être sans intérêt.



C'est moins réussi lorsque le film cesse d'être musical pour devenir mélodramatique, et Barbra Streisand est beaucoup plus supportable quand elle chante (très bien) que quand elle assiste à la déchéance de son mari. Il manque l'émotion que nous transmettaient si bien Judy Garland et l'admirable James Mason, et les chansons de cette nouvelle version, malgré leurs qualités, ne me semblent pas avoir la beauté de « Born in a Trunk » ou de « the Man who got Away » ou de « Somewhere there is a someone », mais elles étaient toutes sublimes dans le film de Cukor.

C'est décidément bien difficile de parler impartialement d'A Star is born Mais si vous voulez écouter Barbra Streisand, évitez mon exemple, ne vous laissez pas aller à faire des comparaisons : elles sont aussi inutiles que les souvenirs.

Dominique Rabourdin

LES APPRENTIS SORCIERS

Référenciel et paternaliste

LES APPRENTIS SORCIERS. France, 1976. Couleurs, 1 h 30. Réalisation : Edgardo Cozarinsky. Scénario : Albert Tauman et Edgardo Cozarinsky. Images : Jean-Claude Rivière. Montage : Alberti Yaccini. Musique originale : Edgardo Canton. Son : Alix Comte. Main droite du réalisateur : Jorge Dana. Production : Buffalo Films, INA, avec la participation de la ZDF (Mainz). Distribution : Buffalo Films. Interprétation : Zouzou (Clara), Peter Chatel (Alex), Marie-France Pisier (Mme Umlaut), Niels Arestrup (Danton), Jean-Pierre Kalfon (Robespierre), Pierre Clementi (Saint-Just), Christian Marquand (Ashbezerides), Dennis Hopper (un espion), Carlos Clarens, Raul Gimenez, Alkott Stein, Alain Feyel, Anna Kendal, Marilu

Décomposition du récit à la Godard, fondus à la Truffaut, objets symboliques à la Bresson et atmosphère à la Lang ou à la Hitchcock... bref, tout le carcan poussiéreux qui fascine cette aristocratie intellectuelle sud-américaine allant des nostalgiques made in Nouvelle vague jusqu'aux anciens combattants de Mai 68, est, une fois de plus, étalé sous nos yeux.

Et pourtant Edgardo Cozarinsky a su jouer sur différents claviers sans que son concert d'images soit trop désagréable. Il s'agit bien d'un concert puisque les séquences à première vue incongrues, séparées de tout contexte et de toute relation, s'enchevêtrent, s'opposent, cassent le rythme, puis se réinstallent sur un temps différent ou stagnent paisiblement en des atmosphères dévoilées.

En mêlant les styles, Cozarinsky, définit son langage au niveau d'un montage perfectionniste qui articule le scénario dont la linéarité sous-jacente transparait dans la concrétisation de deux présences : l'attaché-case qui sert de relais entre les personnages et la problématique du film, et Paris ou plus précisément la révolution de 1789 qui devient le théâtre, le huis-clos où s'entrechoquent, en marge d'un système solidement établi, les différends idéologiques et les modes philosophiques qui font partie d'une culture dominante (1).

Cette symbiose Paris-Révolution qui revient constamment le long du film et qui finalement caractérise les *Apprentis sorciers* fixe les données de la réflexion que Cozarinsky se propose : les artistes en exil ne sont-ils pas des objets de luxe ? Les révolutionnaires en exil ne manquent-ils pas d'un terrain d'action qui leur soit propre ? En donnant à la fin du film une réponse affirmative à ces deux questions dont il sous-entend l'évidence dérisoire, Cozarinsky ouvre le vrai débat qui engage cette fois-ci une remise en question de la « neutralité » révolutionnaire.

Quand on travaille pour une supposée révolution et quand on doit lutter directement contre le fascisme comme en Amérique latine peut-on se payer le luxe d'une illusion ? L'illusion (la mort de Clara), l'inconscience (la mort d'Antonio) et le fanatisme (le Saint-Just de Büchner) ne sont-ils pas intrinsèquement anti-révolutionnaires ? A l'instar de Miguel Littin qui concluait *Actas de Marusia* en rappelant l'importance de la méthode dans tout travail politique, Cozarinsky, utilisant une démarche inverse, celle de la satire féroce, lance un cri contre le romantisme maladif qui caractérise les forces révolutionnaires du monde et tout particulièrement d'Amérique latine.

Marini, Lauren Sedovsky, Raul Ruiz, Michael Graham, Serge Casado, Pierre Maintigneux, Robert-Pansard Besson, Patrick Segalas, Chantal Colomer, Philippe Gaucherand, Laure Allard, Gilbert Adair, Philippe de Poix, Pierre Cottrell, Alexander Whitelaw, Luc Béraud.

Au second degré, les *Apprentis sorciers* engendre une réflexion sur le cinéma politique. La traduction d'une théâtralité politique est ici abandonnée au profit de l'allégorie. Il ne s'agit plus de faire passer un « message » mais de créer des atmosphères. Cette démarche allégorique a été véhiculée jusqu'à maintenant de deux manières bien différentes : le pamphlet et le non-dit. La première forme, efficace et littéraire (*Toto Modo*, *l'Imprécateur*) utilise la dialectique de l'outrance, le vertige de l'absurde, voire du grand-guignol ; la seconde, subtile et beaucoup moins superficielle, casse tous les schémas et implique une remise en question non seulement du discours politique qui est proposé mais du langage cinématographique qui l'exprime. Ce sont les cas de *Jours de 36* et des *Apprentis sorciers* (2).

A ce propos, le parcours du personnage d'Antonio est révélateur : il apparaît dans une salle de projection et meurt assassiné, après être passé devant la statue de la Liberté, dans une autre salle tapissée d'affiches d'Humphrey Bogart. Le stéréotype remplace le symbole et crée l'atmosphère allégorique. Celle-ci est dès le début remise en cause par le personnage qui à lui seul ouvre et referme une boucle dans une fiction minée à la base dans sa fonction de fiction. La parole revient donc à la sensation que le spectateur en tire.

Les *Apprentis sorciers* est un film intelligent et intéressant mais néanmoins ce n'est pas une réussite. Deux facteurs apparemment secondaires atteignent ici des proportions insupportables. D'une part Cozarinsky ne cesse de puiser dans ses références de cinéophile. Le cinéaste doit encore dominer le cinéophile. D'autre part, le paternalisme agaçant avec lequel il traite la résistance latino-américaine rejoint le cynisme et le nombrilisme. Un réalisateur « padre padrone » serait réellement inutile.

Leonardo de la Fuente

(1) Avis aux amateurs d'idées reçues « à la page » comme la pseudo Nouvelle philosophie et autres...

(2) Sans commettre le sacrilège de comparer les deux cinéastes.

Zouzou dans les *Apprentis sorciers*.
Un cri contre le romantisme maladif.



LA MENACE

Un univers d'objets-rois

L'ambition manifeste qui avait présidé à la réalisation du premier long métrage d'Alain Corneau, *France, société anonyme*, n'ayant pas coïncidé avec l'accueil public et critique souhaité, son metteur en scène, cohérent et logique, en avait tiré les conséquences qui lui semblaient s'imposer.

Si bien que la présence de Yves Montand à l'affiche de son second film, *Police Pyton 357*, et le choix d'un thème se référant plus ou moins au thriller n'avait pas étonné. Le public ayant donné son quitus, la profession s'était frotté les mains et nous nous étions inclinés, ici même, sur le brillant savoir faire d'un américanophile de conviction (cinéphilique) et la rigueur brûlante d'une mise en scène non dépourvu d'effets, mais assurément efficace.

Avec son troisième film, *la Menace* et toujours Montand en vedette, Alain Corneau opère un dérapage contrôlé aux frontières du policier à la française et du film d'aventures nord-américain. Le choix est habile et le résultat séduisant qui joue sur deux décors (Paris et le Canada de Vancouver), un couple franco-canadien (Montand et Carole Laure) et un thème original : l'histoire d'un homme qui laisse croire qu'il est coupable d'un crime qu'il n'a pas commis, mais dont sa jeune maîtresse est accusée à tort.

Simple énoncé qui suffit à découvrir qu'Alain Corneau travaille déjà, après trois films, sur quelques obsessions majeures et une thématique aux registres précis. C'est à dire qu'on retrouve ici l'homme qui endosse une culpabilité qui ne le concerne pas directement pour s'introduire dans un processus d'autodestruction qui le mène ipso facto à la mort, alors même que tout son itinéraire est conçu pour essayer de lui échapper. Quête tragique qu'il n'est pas défendu, par ailleurs, d'interpréter comme la lutte symbolique et désespérée de l'individu se débattant contre la volonté d'une société qui n'accepte que les hommes soumis ou victimes.

Propos majeur, après tout, qui trouvera (ou non), prolongement dans les œuvres ultérieures de Corneau — et dès lors, il conviendra d'en approfondir plus longuement la valeur intrinsèque.

Mais pour l'instant, *la Menace* incite plus, par sa nature, à réfléchir sur le problème de son écriture dont on devine, à la vision, qu'elle préoccupe manifestement l'auteur.

Corneau a fait des choix constants, de l'un à l'autre de ses trois films. Manifestement, il entend préférer se servir de ses acteurs (pour traduire les objectifs scénariques du film) en tablant sur des comportements révélateurs, plus que sur des psychologies exprimées. Cela donne des films « physiques » dans la bonne tradition de toute une littérature populaire américaine (policrière en particulier).

Ce choix, outre qu'il réduit le dialogue à sa simple fonction de communication minima (pratique, professionnelle ou sociale) est inscrit dans un contexte qui valorise intensément le décor, la géographie, l'univers sonore naturel et surtout les objets (et parmi eux, la bagnole dont il est fait ici un usage dithyrambique dans un jeu savant de dimensions, de couleurs, d'effets, à la limite de la saturation). Ce sont ces objets-rois, révélateurs et sur-signifiants, qui déterminent essentiellement les rapports de force établis, tout au long du film, entre les personnages antagonistes.

Le niveau de conception du récit, la parfaite maîtrise du matériau de base employé, fait donc de *la Menace* un film de grande audience qui présente cet incontestable avantage de gommer toute cette démagogie qui marque généralement les grands films populaires français et de procurer un plaisir dont on peut ne pas rougir.

LA MENACE. France, 1977. Réalisation : Alain Corneau. Scénario : Alain Corneau et Daniel Boulanger. Photo : Pierre-William Glenn. Musique : Gerry Mulligan. Montage : Henri Lang. Eastmancolor. Durée : 1 h 52. Interprétation : Yves Montand (Henri Savin), Carole Laure (Julie Manet), Marie Dubois (Dominique Montleu), Jean-François Balmer (Waldeck), Marc Eyraud (Juge Baron), Roger Muni (Bruno), Jacques Ripal (Fredo).

Mais la Menace appelle aussi quelques réserves qu'on peut, une fois hommage rendu à son efficacité directe, se permettre de formuler sur deux plans.

L'un concerne ce que certains d'entre nous appellent son caractère nostalgique et corollairement son manque de recherche et de nouveautés réelles dans la forme. On accuse volontiers Corneau de s'installer dans une tradition audio-visuelle et un type global de construction qui, certes, a fait ses preuves, mais valorise moins la modernité de ses propos qu'il ne les conditionne dans un sens spectaculaire plus amoindrisant idéologiquement que décapant.

En fait, s'il y a danger à exploiter avec tant de virtuosité ces concepts formels, je le vois plutôt dans le caractère surcodé de toute l'écriture du film. Tout ici est souligné à l'encre rouge sans presque aucun répit. On a affaire, comme dit Angelopoulos, à une « fabrication forte » qui ne laisse quasiment rien au hasard.

Et c'est ce qui me gêne le plus dans la Menace, cette impossibilité pour le spectateur de s'insérer en aucune manière dans le film, cette impossibilité d'établir un mode de perception qui ne soit pas celui décidé et imposé par le réalisateur — ce que la nature du tempo, auquel il est impossible d'échapper par ailleurs, confirme.

Nous avons affaire à un film fermé qui est, au pied de la lettre, à prendre ou à laisser (1). C'est peut-être ce caractère unilatéral du fonctionnement du film qui ravira certains, c'est peut-être la puissance de sa structure autonome qui sera mise à son actif par d'autres. J'y vois pour ma part le danger d'un assèchement possible de la sensibilité et un dirigisme intellectuel qui porte en lui ses limites. Les désignations imposées portent leurs contradictions, et on sait où elles risquent de mener.

Gaston Haustrate

(1) Autre exemple de « film fermé », dans un tout autre registre : les Indiens sont encore loin, de Patricia Moraz. Ici la théorisation préalable est telle, que le film atteint une perfection formelle glacée qui ne laisse aucune prise au hasard ou à la prise de pouvoir du spectateur sur le film.

Carole Laure dans la Menace.
Tout ici est souligné à l'encre rouge



AU-DELA DU BIEN ET DU MAL

Le sublime et le sordide

En continuant à explorer les zones obscures de la conscience humaine, celles où le sublime voisine toujours avec le sordide, Liliana Cavani prend des risques de plus en plus sérieux. Non pas seulement ceux d'effaroucher les prudes et les partisans inconditionnels d'une politique de l'autruche mais bien plus encore de se mettre à dos les esprits forts, les intellectuels figés, les bâtisseurs de systèmes philosophiques sectaires, les « libérés » de la onzième heure, les sexologues-Trissotins, les féministes hystériques, les moralistes obsédés par l'idée de péché, les ricaneurs professionnels — j'en passe et de plus bornés. Cela fait beaucoup de monde. Les sarcasmes d'une partie de la critique et les cris d'orfraie des spectateurs-voyeurs n'épargneront plus désormais Liliana Cavani qui a en plus contre elle le fait d'être une femme, celle par qui le scandale arrive.

La crise d'urticaire déclenchée à l'époque de *Portier de nuit* se reproduit donc, amplifiée avec *Au-delà du bien et du mal*. Les nietzschéens vocifèrent les premiers. Quoi ? On détruit l'image philosophique et idéologique d'une idole de la pensée européenne qui a servi à bien des causes et pas toujours les plus propres. On fait un sort définitif à son prétendu antisémitisme. On néglige sa pensée pour ne s'intéresser qu'aux réactions psychologiques qu'elle a pu susciter en lui. Trop c'est trop. Nietzsche était une statue. Voilà qu'on s'en sert comme d'une lampe-témoin. Ce pantin tragique et dérisoire, ce fou débauché est-il digne de figurer dans les pages d'un dictionnaire, peut-on prendre au sérieux l'homme nu qui batifole dans une baignoire avec une dame sous les yeux de son disciple et ami ?

La publicité insiste sur le croustillant. A l'en croire cette histoire de ménage à trois est un vaudeville au goût du jour. Une promesse de galipettes sur des sofas. Quant aux photos subtilement choisies, elles laissent à penser qu'il pourrait s'agir d'un hard-core sado-masochiste. Très hypocritement, un assez fort contingent de critiques s'abrite derrière cette misérable tromperie, rendant Cavani complice de ceux qui la bafouent par amour de leur tiroir-caisse et suivant avec lâcheté et démagogie les imbéciles qui avaient déjà détourné *Dernier tango à Paris* de son sens profond.

Pour Nietzsche, Dionysos est le grand principe vital castré par la morale occidentale : le judéo-christianisme contraignant. Le Bien dans la mesure où il étouffe l'instinct et les aspirations profondes de l'homme est le vrai Mal. La tradition en coupant les ailes de la joie de vivre, mais une joie de vivre *délivrée*, c'est-à-dire ouverte à toutes les expériences, quitte à les renier ou à les transformer, a assujéti l'individu. En rencontrant Lou Salomé, une jeune femme que les tabous de la société ne semblent pas atteindre, Nietzsche se trouve confronté avec un hasard qui tient du miracle : *l'incarnation* de ses théories *existe*.

Cette idée de vivre en communauté spirituelle à trois ne semble pas avoir de cause première sexuelle, bien que tout naturellement les conflits sexuels soient très vite nés de cette situation particulière. Projection de l'*ego* nietzschéen, Lou ne ressemblait pour le philosophe ni à la prostituée qui lui offrit la syphilis (contractée par défi et masochisme comme *épreuve* contre l'ordre bourgeois) ni à cette Madame Thérèse qui venait distraire ses sens entre deux bouffées d'opium et trois quintes de toux. La féminité de Lou n'apparaît qu'épurée, déformée par le prisme intellectuel. Elle était une sorte d'apparition, ni vraiment femme ni vraiment homme mais contenant en elle toutes les promesses de ce *surhomme* que Nietzsche

AU-DELA DU BIEN ET DU MAL (Beyond Good and Evil). Italie, France, RFA, 1976. Couleurs, 2 h 07. Réalisation : Liliana Cavani, Scénario : Liliana Cavani, Franco Arcalli, Italo Moscati, d'après une histoire originale de Liliana Cavani. Images : Armando Nannuzzi. Décors : Lorenzo Mongiardino. Costumes : Piero Tosì. Musique : Daniele Paris (et extraits de Schumann, Mozart, Mahler, Gounod et J. Strauss. Montage : Franco Arcalli. Son : Vittorio Massa et Emilio Verona. Production : Robert Gordon Edwards pour Clesi Cinematografica (Rome), Lolar Film (Rome), Les Productions Artistes Associés (Paris), Artemis GmbH (Berlin). Distribution : Les Artistes Associés. Interprétation : Dominique Sanda (Lou Andriass Salomé), Erland Josephson (Nietzsche), Ro-

bert Powell (Paul Ree),
Verna Lisi (Elizabeth
Nietzsche), Philippe Le-
roy (Peter Gast), Elisa
Cegani (la mère de Nietz-
sche), Umberto Orsini
(Bernard Förster), Mi-
chael Degen (Karl An-
dreas), Amedeo Amodio,
Carmen Scarpitta, Nico-
letta Machiavelli, Eliza-
beth Wiener (Gerta), Ro-
berti Bruni, Clara Al-
granti, Mirshu Carven,
Robert Jose Pomper, Re-
nato Scarpa, Francesco
Muzio, Anita Hofer,
Heinz Krueger, Jean Du-
dan, Ritzu Brown, Hélène
Beaucourt, Julia Sebas-
tyan, Enzo Fabbri, Carlo
Colombo, Patrizia Dordi,
Clara Colosimo, Dieter
Steugel.

féconde dans son imagination. Quant à Paul Rée, Lou sera pour lui à la fois l'initiatrice et la révélatrice. Au-delà du jeu de la cohabitation, Lou semble avoir très tôt décelé chez Paul l'inhibition homo-sexuelle. C'est au fond elle qui le pousse à assumer sa vraie nature et le rire de Paul Rée qui revient d'entre les morts au cours de la séance de spiritisme est la récompense de Lou dont l'énergie égoïste (dans le sens nietzschéen du terme bien sûr) a toujours su triompher des adversités.

Il serait vraiment naïf de croire que Liliana Cavani fait œuvre de moraliste en nous prouvant l'échec d'une entreprise aussi téméraire. Il est bien évident que ce n'est pas ce côté anecdotique qui retient son intérêt. Mais bien plutôt ce fascinant voyage à travers les fantasmes des hommes. En effet tout le film repose sur un combat entre l'imaginaire et le réel. Autour d'une femme qui a décidé de coordonner les mouvements de son esprit et les attirances de son sexe, deux hommes dansent le ballet de l'impuissance et de la contradiction. Quant elle traite d'intellectuels Fritz et Paul, Lou leur jette une évidence première qui est le signe de leur aliénation. Liliana Cavani a parfaitement saisi cette dichotomie entre le réel et le sublimé, la pulsion du désir et les lois du refoulement, les contraintes du réalisme et les cauchemars de l'inaffable.

Ce film est un brûlot vengeur contre les vérités stables. La vérité pour Nietzsche est mobile, l'homme se réalise dans l'expérience. Les rapports sexuels ne sont plus figés dans un traditionalisme étroit : ils peuvent être désormais les ponts-levis de l'élan vital.

La structure du film, viscontien par son ambiance, est-elle en parfaite adéquation avec le sujet ? Je ne jurerais pas que toutes les scènes dans leur naturalisme cru soient absolument indispensables à la rigueur du propos. Mais il y a sans doute là un défi de la réalisatrice. Reste à savoir s'il est nécessaire de forcer le minutage là où le flash suffisait à l'idée exprimée. Le montage très rationnel dans la première partie du film devient ensuite purement émotionnel (la danse mortelle du Bien et du Mal, le masochisme suicidaire de Paul Rée, la stupéfiante séquence où Nietzsche au piano joue un thème de Mahler). Les défauts du film néanmoins paraissent minces en regard de la fascinante exploration à laquelle nous convie une heure et demie durant Liliana Cavani.

Jean-Loup Passek

Un avis contraire sur Au-delà du Bien et du Mal

Une grande
justesse...

On affirme, par exemple, que le déterminé a plus de valeur que l'indéterminé, ou que l'apparence vaut moins que la « vérité » ; mais quelle que soit, pour nous, la valeur normative de pareilles appréciations, il se pourrait qu'elles ne soient que des jugements superficiels, une sorte particulière de niaiserie, celle justement que peut réclamer la conservation d'individus de notre espèce. A supposer tout au moins que l'homme ne soit pas « la mesure des choses »...

F. Nietzsche, Par-delà le bien et le mal.

Une des rares choses intéressantes qui aient été écrites en faveur du dernier film de Liliana Cavani, c'est (Jacques Siclier, in *Le Monde*) que voilà enfin une femme qui ose parler des fantasmes des hommes. Il est par contre bien vain, et c'est exprimer une demande bien étroite au cinéma, que de défendre le film en expliquant ce que la cinéaste y a dit. Car enfin, un film ce n'est pas un sujet, mais ce qu'un cinéaste, un système, en fait : c'est-à-dire une écriture.

Il est par ailleurs ridicule de reprocher au film de n'avoir pas respecté la biographie ou la stature de Nietzsche—Gilles Deleuze, et Nietzsche lui-même, ont argumenté assez brillamment pour convaincre que ce personnage, cette pensée, réclament plus que tout autre « un droit au contresens ».

Le film se propose comme une œuvre d'imagination à partir de et sur Nietzsche.

Que se passe-t-il donc, là, dans cette fiction ?

Quelques scènes et plans, pas tout à fait (mais presque) au hasard :

plans sur des visages effarés, réprobateurs, etc., lorsque quelque chose de surprenant se passe (dans la scène de la dinde déchiétée, le mouvement sur le visage effaré de la servante, qui n'a d'autre fonction que de faire-valoir dramatique, est même la fin de la séquence) : les réactions à ce qui se passe, il s'agit de les laisser sur l'écran, de les interdire chez le spectateur, interdire la relation à l'étrange, à l'inconnu, à l'autre chose, laisser le spectateur bien chez lui.

Mais quelle est la teneur de ces « autres choses » ?

Première scène après le générique. Arrivée d'un fiacre devant un hôtel. Un homme en descend sur le pavé, paie le cocher et entre dans l'hôtel, cependant que passent des gens. Cette scène (volontairement sans doute — je ne fais pas ici un procès d'intention) est banale, est cadrée sans point de vue, et n'a pas de rôle narratif. Le premier mouvement du film n'a donc de raison d'être que *reconstitutive*. Même chose pour les changements d'angle dans la courte scène du train : les personnages centraux parlent, la caméra est sur eux, mais à deux ou trois reprises un plan plus reculé très bref permet de voir un, puis un autre, passager assis à proximité. Trop courts pour donner une ambiance, ces plans consistant seulement à montrer deux ou trois passagers autres que les personnages principaux, ne sont là que pour reconstituer époque et lieu.

Maintenant, des dialogues. « Bonjour, je suis le messager que vous espériez. » Ailleurs : « Aujourd'hui je devrais dire à ma sœur que la chasteté est un crime contre nature ». Ailleurs encore, après l'idée lancée par Lou Salomé de vivre à trois : « Lou... vous voulez dire qu'avec une tierce personne... ». Partout, un souci de l'explicitation : tout doit être parfaitement formulé au niveau des rapports. Vers les deux tiers du film, Lou Salomé et Paul Rée vivent loin de Nietzsche, à Berlin, depuis longtemps. Un soir, Nietzsche, bourré d'opium, fait parvenir un mot désespéré à ses deux amis : « Donne-t-il son adresse ? » demande Paul. Lou tend l'enveloppe : « Hôtel Victoria ». Bonne idée : Nietzsche n'a pas donné ouvertement son adresse, mais elle est sur l'enveloppe à en-tête de l'hôtel où il est descendu, Lou a donc la possibilité (le choix) d'aller le sauver. Plan suivant : sous couvert d'une lumière irréaliste, l'enseigne lumineuse *Hôtel Victoria. Récupération* par la clarté narrative.

Explicitation, clarté, reconstitution. Ce trio, reflet de l'état d'esprit libéral dominant, évacuateur de toute zone d'ombre, utilisant le langage pour simplifier la vision des choses, c'est la médiocrité et la mesquinerie en train de militer — « ah si on voulait bien comprendre ! ». Nietzsche ou pas Nietzsche, ce type de cinéma s'impose de partout : ce n'est pas du côté de Visconti, Russell ou Sternberg que, malgré ses appels de phare, ce film se situe, mais de *Toute une vie*, de *Un taxi mauve*, de *Mado*, de *Barry Lyndon* : là où une certaine qualité de l'image, une correction de la bande-son, renvoient à des modèles parfaitement répertoriés d'une littérature, d'un théâtre, d'un cinéma, *satisfaisants*, là où les dialogues sont un recours du sens, une finalité du sens (ils ont charge d'explicitier ce qu'il faut comprendre, de pallier les manques de l'image, manques qui ne sont donc pas un effet délibéré mais une impuissance), au lieu d'un de ses axes.

Aussi, là où le film de Cavani se révélera dans toute sa petitesse, ce sera en ce fait que ce qu'il désigne comme inaccessible est justement indiqué comme le commun de la satisfaction. Tout tourne, sur le plan du sujet, autour du fantasme de la bisexualité, rendu minable par l'équivalence avec le bonheur, l'équilibre, qui lui est accolé. Vous avez des problèmes (Nietzsche lui-même malgré ses grandes théories n'était qu'un homme comme les autres) parce que vous ne réalisez pas votre bisexualité profonde. Si vous la viviez, tout irait bien : l'off du film, c'est l'Eden. « Venez ! La Trinité doit être propre ! » dit Nietzsche de son bain à Lou et Paul. La mort, atroce, des deux hommes, est liée à l'irréalisation de leur bisexualité : l'idéal sexuel est ici proposé comme ce qui permettrait de conjurer la mort dans la relation amoureuse (1)...

Lieu où le mépris du public qu'il faut tranquilliser et la médiocrité de l'objet-film (de son univers personnel) se secourent mutuellement. Il s'agit dans un film de ce type de reconstituer les malheurs des autres de la manière la plus satisfaisante possible. Il y a, à vrai dire, une cohérence profonde dans ce cinéma, qui lui donne cet aspect clair qui fait encore illusion : si ce qui se passe sur l'écran, si le sujet donc, est si insignifiant, il est logique, normal, que le spectateur ne soit jamais interpellé ou excité.

Logique, normal. Dernières scènes à voir : celle dans la grande salle de la Faculté où Nietzsche annonce son départ et celle, qui la suit immédiatement, d'intimité entre Lou et Paul : dans les deux cas, le même système de champ-contre-champ sur les deux personnages en présence. La différenciation est dans l'espace : très vaste dans la première scène, très réduit dans la seconde. Au lieu solennel espace sépareur, à lieu intime espace rapprocheur. Vision *normale*. Et de même, Dionysos, assimilé à l'homosexualité — c'est sans doute d'ailleurs (voir l'allusion à l'article de Siclier) l'idée la plus obstinée et donc la plus intéressante du film —, Dionysos est représenté, c'est donc rapé pour la bonne idée, sous les traits d'un personnage à l'allure *malsaine*...

Alors, maintenant, parlons de Nietzsche.

Ce film est miteux en lui-même, et le fait qu'il s'*attache* — et non « s'*attaque* »... — à Nietzsche, ne fait que lui conférer un surplus de petitesse : ce système explicatif, dépassionné, logique, pour un monde nietzschéen, cette écriture normalisatrice pour un écrivain au style fou, illogique, vertigineux (2) ! C'est bien tout ce qu'il y a à dire sur ce point : Nietzsche avait le sens de la vie, Liliana Cavani pas, pour qui le sens de la vie, c'est-à-dire la marche vers la mort, peut être mis à portée de main par un système de représentation. Ce qu'elle fait des comédiens est révélateur à cet égard. On dit beaucoup en effet que, *quoi qu'il en soit*, Liliana Cavani a au moins le sens des personnages : ils sont très bien choisis — non seulement les trois principaux, mais la sœur, mais le beau-frère, mais le gigolo, le porteur, les voyous, etc. Et effectivement : ils sont exactement ce qu'ils *doivent* être. Pas une ombre au tableau. — Pas une ombre, justement... ils sont là où ils doivent être, bien rangés. Un film de collectionneurs, c'est sûr — et idéalement ceux qui ne lisent jamais à l'intérieur de leurs collections.

Il est temps de dire qu'il n'y a pas de *cas Cavani*. C'est sa grande victoire, et la jubilation autosatisfaite de la plupart de ceux qui la défendent, pour jouir de se sentir rejetés, que cette idée. Par contre, Liliana Cavani choisit des *sujets* qui sont des *cas*, mais, sauf peut-être son premier long métrage (François d'Assise), son cinéma (les *Cannibales*, *L'Hôpital*, *Portier de nuit*) les inscrit dans la plus quelconque des moyennes. Choissant des sujets vénéneux, elle les normalise. Rien de plus éloigné du sublime comme du sordide : la normalisation est foncièrement vulgaire. Perdue dans la foule des

cinéastes qui font croire qu'il suffit d'un sujet, donc qu'un film est une tautologie. Cavani contribue à favoriser le fonctionnement du pouvoir, c'est-à-dire à ne pas savoir lui opposer un autre langage, un autre désir de vie. La médiocrité de l'apparence au profit supposé de la « vérité intérieure ». Cinéma de la solution, de la *survie* (cf. notre article sur les films-survie et la reconstitution), de la *conservation*, encore et toujours. Aucune possibilité de « lecture à l'infini », pour reprendre une formule de Benoit Jacquot. De ce film, tout s'arrête au même endroit : on est pour ou contre, c'est tout : horizon fermé, absence totale de dimension(s). Nietzsche a beaucoup dit que l'erreur était indispensable, que renoncer à l'erreur équivalait à nier la vie. Le film de Liliana Cavani ne se trompe pas, ne trompe pas : il se situe, avec la plus grande justesse, *il se situe juste*, sur un terrain mesquin.

Jacques Grant

(1) Dans le même ordre : quelle proposition vulgaire que la prise en charge de l'idée que « la chasteté est répugnante » ! Le film passe à côté (ou évite soigneusement ?) tous les précipices possibles...

(2) Certes le film est plus sur Lou Salomé que sur Nietzsche. Mais justement : Lou Salomé, qui dit « Dieu est mort » avant même d'avoir rencontré le philosophe, est donnée dès le départ comme l'A détentrice de la pensée nietzschéenne.

PLEASANTVILLE

Sam a onze ans, ou à peine plus. Elle rejoint à chaque vacance le domaine de sa grand-mère, une vieille et merveilleuse maison de bois pleine de dépendances et de souvenirs à la fois matériels (vêtements, photographies, bibelots) et affectifs (fous-rires, voyages, visites, découvertes).

Chez sa grand-mère, Sam est chez elle. Mais ce paradis est menacé. Le nouveau tracé de l'autoroute exige le départ de la vieille dame. Pour elle, c'est l'exil, la mort, la séparation d'avec son cadre, son passé, le renoncement à son autonomie. Pour ses proches, c'est l'indifférence (la mère de Sam) ou l'occasion d'un pillage à peine déguisé (visite des deux jeunes couples : une des plus belles scènes du film). Pour les techniciens c'est l'incident sans gravité.

Sam (Samantha pour l'état civil) va, à cette occasion, livrer sa première bataille. Elle est à un âge charnière où elle possède encore toutes les grâces et toute la fragilité de l'enfance, et déjà toutes les intelligences de l'adulte. De protégée qu'elle était, dans le couple complice et tendre qu'elle a toujours formé avec sa grand-mère, elle devient progressivement protectrice, prenant en charge, sans qu'on ne lui suggère rien, la compréhension de la situation, la peine de la vieille femme. Elle aura enfin à assumer la mort de celle-ci. La grand-mère s'éteint tout doucement un soir d'été et Samantha enregistre l'épouvantable réalité avec l'innocence et la violence de son âge.

Le film est double à tous les niveaux. Il a deux réalisateurs (Kenneth Locker et Vicki Polon) et visiblement l'autobiographie du premier est distancée par le tempérament de la seconde.

Il repose entièrement sur deux merveilleuses actrices. Gale Sondergaard est la grand-mère — c'est la femme de Herbert Biberman, et son appartenance à la liste noire de sinistre mémoire a privé trop longtemps le cinéma américain d'une très forte personnalité.

L'autre, Suzanne Weber, a l'âge de son rôle ; elle en a le caractère androgyne et le charme.

Elles sont dirigées d'un bout à l'autre du film de façon magistrale. L'humour, la tonicité permettant aux situations les plus dramatiques d'être vécues sans excès d'émotion, sans sensiblerie.

PLEASANTVILLE.
U.S.A., 1976. 16 mm.
Couleurs. 1 h 25. Réalisation et scénario : Vicki Polon et Kenneth Locker. Images : Walter Lassaly. Montage : Jill Goldmillow. Musique : Michael Riesman. Distribution : Parli Films. Interprétation : Gale Sondergaard (Ora), Suzanne Weber (Sam), Michael del Visco Jr (Matthew), John Bottoms (George), Robert Hilt (Stallery), Marcia Jean Kurtz (Jo).

Le film se présente aussi comme un diptyque :

— premier volet : avant la mort, nous assistons à la prise de possession de Sam, nous comprenons la profondeur de sa complicité avec la vieille femme, nous devinons la complexité de ses rapports avec Mathew, jeune garçon de son âge, nous avançons à travers elle dans la perception de cette tragédie intime où les lieux, les objets, les rituels tiennent une si grande place.

— deuxième volet : après la mort. Soucieux d'éviter les pièges du réalisme, les auteurs empruntent alors un ton presque fantastique qu'ils ne maîtrisent pas complètement, mais qui a le mérite de garder au film sa rapidité, sa valeur de transition.

Curieusement, ce film sur la mort n'est pas un film absolu ou achevé. Il est vraiment présenté comme l'histoire d'une transition, d'un passage. Il n'a même pas le caractère irréversible d'une initiation. On sent bien que Sam n'en a pas pour autant fini avec son enfance, que la bataille qu'elle vient de livrer n'est que la première d'une longue suite, que si tragique que ce soit pour elle, la mort de cette grand-mère aimée n'est pas vécue comme insurmontable.

La force de leur relation a été telle qu'elle va, sans doute, agir longtemps sur l'avenir de Sam.

Ces deux marginales ont perdu momentanément. Elles étaient impuissantes contre les promoteurs, les bulldozers, la cupidité enviro-
nnonnante. Mais elles sont de la race des vainqueurs.

Le film a assez de force, par-delà certaines maladresses, pour donner à espérer.

Mireille Amiel

Vicki Polon



*« Je veux qu'on voie sensuellement
ce qui se passe »*

Retenu, monté de façon intensive (les coupes se font volontiers au cours des mouvements, sans attendre qu'ils se soient ralentis), étrange car d'un bizarre logique, constamment interprétable de façon rationnelle et en même temps de façon légendaire, le premier long-métrage de cette jeune réalisatrice américaine, s'envole - mais ne plane pas : disparaît, heureux, calme et étonné.

Je lui demande d'abord pourquoi cette surprise chez le spectateur par rapport à l'âge du personnage de la grand-mère, qu'on voit d'abord de dos avec de magnifiques cheveux longs, dont on se rend compte tout de suite après qu'elle est une femme très mûre, et tout doucement qu'elle est au moins septuagénaire - tout cela sans trucage, tout naturellement.

Gale Sondergard n'a pas voulu changer la couleur de ses cheveux - alors que moi je les voulais gris. Si l'âge du personnage s'infilte lentement, c'est parce que je voulais montrer qu'elle tenait sa jeunesse de la terre. C'est quand les problèmes arrivent, qu'elle la perd.

J'ai dirigé Gale et la petite Suzanne (11 ans) de façon très différente. Gale est une comédienne rôdée. Elle est très célèbre aux Etats-Unis : elle était la femme de Biberman. Elle n'a pas tourné pendant longtemps, car, comme lui, elle était sur la liste noire. Mais dans les années 30-40, elle était très connue pour des rôles un peu horribles : elle jouait toujours une femme mauvaise et mystérieuse - toujours l'autre femme, pas le premier rôle, l'autre... Avec elle, la conception du personnage s'est surtout passée au niveau des discussions.

Avec Suzanne, c'était tout différent. C'était la première fois qu'elle jouait ; elle a joué parce que ça lui évitait de partir en colonie de vacances. J'étais comme sa mère, elle comme ma petite fille — ce qui était fabuleux, parce que je n'ai pas d'enfant, et là j'en avais tout de suite un qui ne demandait pas pipi-caca. Je jouais avec elle tout le temps, pendant et hors tournage. Nos rapports étaient directs, c'est-à-dire sans gentillesse recherchée. Je ne crois pas beaucoup aux rapports « égalitaires » avec les enfants : j'étais aussi l'autorité, le boss, le père. Au début, elle me disait : « Ça, je ne peux pas le faire ». Je n'essayais pas de la raisonner, je lui disais : « Mais Sam — Sam, c'est le personnage qu'elle joue —, Sam, elle le fait, dans le film ».

(...) Les vêtements sont le symbole de la vie — de la vie qu'on a eue, et de celle qu'on vit. Ici, les vêtements ce n'est pas seulement pour s'habiller, c'est pour se voir. C'est ce qu'on fait, ce qu'on porte, qui parle du caractère. Je veux qu'on voie, sensuellement, ce qui se passe, sans qu'on dise, désigne, explique, décrive, ce qui se passe.

*Je ne m'arrête pas sur un objet. Dans *Suspicion*, quand Cary Grant monte dans l'escalier le verre de lait à sa femme, Hitchcock l'éclaire de l'intérieur - il y a une lampe à l'intérieur du verre : parce que c'est ce verre de lait qui est chargé du soupçon d'empoisonnement. C'est un autre cinéma. Dans mon film, les objets n'ont pas d'importance par eux-mêmes. Or la maison, je l'ai complètement imaginée, faite, décorée, pour le film. Les objets, fondamentaux, ne bougent pas ; ils sont là, ils sont utilisés, vécus, par les autres.*

(...) Le film a été fait pour la télévision-Antenne 13, qui est la seule chaîne sans publicités au milieu des films. J'ai pu le faire grâce à Barbara Schultz, la productrice exécutive. C'est une femme fantastique, qui a donné leur chance à beaucoup de gens, et grâce à qui existe un jeune cinéma américain véritablement différent de l'autre, mais qu'on ne connaît pas du tout en France.

(...) Mon nouveau projet est une sorte de western - mais qui se déroule, plus tôt que les westerns habituels, vers 1840, c'est-à-dire à une époque où la vie dans l'Ouest était plus fragile, plus dangereuse, plus sale, plus désorganisée. C'est l'histoire d'une femme qui vit là dans une ville qui se monte. Son mari a été tué, et elle doit se débrouiller. Il n'y avait alors rien pour les femmes en dehors de putain ou gouvernante. Elle, elle travaille, et de surcroît doit venger son mari. Elle doit s'habiller en homme. Je ne peux pas représenter les femmes autrement qu'ambigües — dans Pleasantville, la gamine s'appelle Sam, et la mère du gamin, Joe, qui sont des prénoms masculins.

Propos recueillis par Jacques Grant

EN BREF

JULIE ETAIT BELLE

Un film de Jacques-René Saurer, avec Christine Laurent, François Duval, Daniel Russo (France, 1976).

Deux jeunes gens quittent la capitale pour un idyllique retour à la terre qui ressemble étrangement à des vacances dorées. Sur la route, une jolie (?) autostoppeuse qui les accompagne. Amours à trois entrecoupées de souvenirs d'autres amours d'enfance, tragiques. Inutile de préciser que, de nouveau, la tragédie, absurde, se reproduira. Le tout, dans une atmosphère poétique (flous, trames, musique romantico-mièvre, ralents, etc.) en provenance directe de la Samaritaine. L'incapacité du réalisateur à donner à son propos comme à ses personnages une force et une épaisseur est maladroitement compensée par un surcroît d'effets mécaniques : le résultat ne se fait pas attendre, on hésite entre les bâillements et le fou rire avant que ne monte la colère.

J.M.

LE MAESTRO

Un film de Claude Vital, avec Jean Lefebvre, Sophie Desmarat, Daniel Ceccaldi (France, 1977).

Le deuxième film de Claude Vital, après le Chasseur de chez Maxim's, relève aussi peu de la

critique cinématographique que le premier. Il est vrai qu'il est, lui aussi, produit par Marcel Dassault, qui se devait de continuer à adopter les chefs-d'œuvre de notre boulevard. Si « Au théâtre ce Soir » fonctionne à la télévision depuis tant d'années, c'est sûrement qu'il y a là un filon à exploiter : Les Vignes du Seigneur, vaudeville poussiéreux dont le succès nous semble maintenant incompréhensible, change de titre on ne sait trop pourquoi pour devenir le Maestro. C'est peu de dire que c'est consternant. C'est le degré zéro du cinéma, bête, laid et vulgaire à pleurer, mais ça marche. Le public a besoin de rire et de se détendre, nous explique-t-on. Un seul gag dans tout ce monument d'ennui : Caroline Cartier y déclare très sérieusement à sa mère qu'elle a très envie de Jean Lefebvre. Comme quoi tous les goûts sont dans la nature (au 23 août, 10ème semaine de succès en exclusivité).

D.R.

LE CASSE-COU (Viva Knievel)

Un film de Gordon Douglas, avec Evel Knievel, Gene Kelly, Lauren Hutton, Leslie Nielsen, Red Buttons, Cameron Mitchell, Eric Olson, Marjoe Gortner, Frank Gifford, Albert Salmi (USA, 1977).

Belle soirée rétro en perspective. Avec Viva Knievel, on a l'impression d'appuyer sur le bouton d'une machine à remonter le temps, et de retrouver le charmant parfum des années cinquante, l'époque où les cinéastes s'imprégnaient de « Habit rouge » de chez MacCarthy. Un héros plus très frais, porte-parole de la majorité silencieuse, est chargé de jouer le bon américain dénonçant la jeunesse dépravée, droguée sans aucun doute, manipulée par d'affreux rouges. Mais notre héros a d'autant plus de mal à porter la bonne parole que, juché sur sa moto, il effectue cabriolet sur cabriolet. Aujourd'hui, les temps sont durs. Que ne faut-il faire pour

repeindre le rêve américain ? Autrefois, un « allez mon gars ! » bien asséné, ou un chewing-gum, aurait fait l'affaire pour convaincre les brebis de rentrer dans le rang. Bon. M'enfin, ne vous inquiétez pas, Evel Knievel arrivera à ses fins aidé par un mécanicien pochar — Gene Kelly interprète le rôle, un Kelly méconnaissable, incroyablement médiocre qui doit, certainement, traverser des problèmes de trésorerie — et par une appétissante photographe, Lauren Hutton, une actrice qui présente les tendances de la mode 1978. Outre un script effarant, un no woman's land de convention, le film ne vaut pas cher, et on s'ennuie ferme tout au long de ces 105 minutes. Bien sûr, on a tout le loisir d'admirer le costard étoilé d'Evel Knievel (où l'impérialisme américain va-t-il se nicher ?) mais cela ne fait pas oublier la médiocrité des transparenances, le fonctionnariat de la mise en scène, la nullité des comédiens.

Gordon Douglas a aujourd'hui soixante-huit ans. Il pourrait avoir la politesse de nous faire oublier son âge. Le Casse-cou ou le cinéma de la carte vermeil.

J. Fa.

LES FRISSONS DE L'ANGOISSE

Un film de Dario Argento, avec David Hemmings, Daria Nicolodi, Macha Meril (Italie, 1976). Titre original : Profondo Rosso.

Après Brian de Palma, Dario Argento est la nouvelle coqueluche des fantasticophiles. Mais pas plus que dans Suspiria, il n'est capable de produire le moindre mystère, la moindre inquiétude, malgré une multiplication de gros effets techniques, visuels et sonores. Ce n'est pas parce que la réalisation est nulle qu'il faut voir chez l'« auteur » de cette bande une critique du voyeurisme du spectateur. Les bâillements du spectateur n'ont rien de brechtien et Argento est à de Palma ce que ce dernier est à Hitchcock, c'est dire !

J.M.

TREIZE FEMMES POUR CASANOVA

Co-production Austro-Italo-Française de François Legrand, avec Tony Curtis, Marisa Berenson, Jean Lefebvre, Marisa Mell, Andréa Ferréol (1977).

Cette fois, Casanova est au plus mal. Déjà condamné à de ridicules tractions d'avant-bras chez Fellini, le voici personnage de vaudeville avec qui-proquois d'alcôves. Casanova, impuissant, est suppléé dans le lit de ces dames par un voleur qui lui ressemble comme un reflet de miroir. Des anachronismes lourdement soulignés et les mimiques de Jean Lefebvre au nadir de son cabotinage servent de contexte comique à cette pâle polissonnerie pseudo-érotique.

R.L.

OPERATION THUNDERBOLT

Un film de Menahem Golan, avec Klaus Kinski, Sybil Danning, Assaf Dayan, Rachel Marcus, Arik Lavi (Israël, 1976).

Après *Victoire à Entebbé* et *Raid sur Entebbé* (voir notre n° 218, p. 52, l'article de Jacques Grant sur les « films-survie »), voici la version « officielle » israélienne, réalisée avec la caution du gouvernement israélien et la présence de nombreux intéressés, qu'il s'agisse de ministres, d'otages, ou de militaires. Tout a été mis en jeu pour anéantir l'idée de fiction. Le « naturel » revient au galop. Alors que *Raid sur Entebbé* jouait au maximum le jeu (le mensonge) de l'objectivité, donnant à son discours les garanties de la neutralité, *Opération Thunderbolt* se donne comme la thèse de l'une des parties. Position finalement plus efficace : au lieu de donner la vérité à construire au spectateur (ou du moins de lui en donner l'illusion), celle-ci est supposée admise, déjà donnée. Il ne s'agit plus d'expliquer, mais de convaincre, de faire ressentir de l'intérieur.

Dans une telle perspective, il n'est même plus nécessaire,

comme le faisait Kershner, de faire exposer les thèses palestiniennes par un Amin Dada caricatural : elles sont purement gommées et ramenées à un « *Nous sommes les combattants de la liberté* » répété chaque fois que les Palestiniens sont montrés agissant avec violence. Pour le reste, le ressort dramatique et affectif demeure inchangé, mais, dégagé du souci d'objectivité, fonctionne à plein : Israéliens = Juifs = victimes du nazisme ; Palestiniens = terroristes = nazis. Et comme la réalisation est souvent efficace, ces assimilations grossières deviennent la vérité, puisque la vérité appartient à qui l'impose.

J.M.

RAGE

Un film de David Cronenberg, avec Marilyn Chambers, Frank Moore, Joe Silver, Howard Ryshpan (Canada, 1976).

Un chirurgien rate son intervention sur une jeune accidentée. A l'endroit de la greffe, un dard érectile inocule une sorte de rage inconnue des médecins. Les Dracula de la salive se multiplient comme des lapins. A l'hôpital, sur la route, dans les rues, dans le métro. Par tout. Mordez-vous les uns les autres comme Marilyn Chambers, ex-star du porno, vous a mordus. Voici Montréal en état de siège. Enorme. Mais les effets répétitifs et le manque de crédibilité du postulat de départ orientent ce film-catastrophe au-delà du mur du ridicule.

R.L.

LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY

Un film de Pierre Boutron, avec Raymond Gérôme, Patrice Alexandre, Denis Manuel, Marie-Hélène Breillat (France, 1977).

Pierre Boutron filme une mise en scène théâtrale qui doit beaucoup à l'esthétique cinématographique. Il évite les platitudes du théâtre filmé grâce à de nombreuses trouvailles, alors que personnages et ca-

méra se déplacent dans un univers de miroirs, de soieries, de velours et de gazes. A l'inverse d'une célèbre adaptation du cinéaste américain Albert Lewin (en 1946), Pierre Boutron ne retient que la quintessence du roman d'Oscar Wilde. Débarassé du contexte descriptif, son film a donc la froideur de l'abstraction. Trois personnages masculins, dont la complémentarité se situe dans la personnalité même d'Oscar Wilde (un écrivain, un artiste, un dandy) échangent leurs reflets dans une élégante messe du vice.

R.L.

LE CONTINENT OUBLIÉ

Un film de Kevin Connor, avec Patrick Wayne, Sarah Douglas, Dana Gillespie, Thorley Walters, Shame Rimmer, Doug Mc Chire (G.-B., 1977).

Petit à petit, l'oiseau fait son nid. Progressivement, dans les transpositions cinématographiques des romans d'Edgar Rice Burroughs, les monstres ont fière allure. Avec ce *Continent oublié*, nous sommes loin des monstres squelettiques du 6ème et du 7ème Continent. Cette fois, on n'a pas lésiné sur les besoins. Grâce au fameux tandem de l'A.I.P. Samuel Z. Arkoff et Max J. Rosenberg — un cierge pour chacun — on assiste aux ébats de monstres préhistoriques plus déliants les uns que les autres. Pour pimenter la sauce, on a fait appel à des peuplades lointaines et ignorées, les Band-Lus, pourchassées par de vilains Na-Ga qui, il faut le reconnaître, ont fière allure, des faux airs de chevaliers teutoniques et du, déjà, fameux Darth Vader du film *Star Wars*.

Pour ce genre de films, on est là, bonne bête, à attendre patiemment que les monstres viennent faire leur tour de piste, comme pour un défilé de mode, et on soupire poliment, entre deux apparitions, durant les scènes où le héros soit bafoué avec l'héroïne soit philosophe sur l'existence et la relativité des choses. Bien sûr, il nous arrive de bâiller, au mo-

ment où la viande préhistorique vient à manquer, à l'instant où les musiciens accordent leurs violons, durant les scènes finales où le héros se prépare à donner un gros poutou à l'héroïne. Mais on est conciliant parce qu'on a vibré une bonne heure (le monstre aurait-il l'indélicatesse d'arracher le soutien-gorge de l'héroïne?), on a fait des commentaires, poussés des ah! ou des oh! bref, on a, l'instant d'une projection, participé à la vie d'autrui. Et puis, on aime bien, de temps à autre, regarder des comédiens qui jouent comme au temps de Sarah Bernard : à pleins biceps pour les hommes, et à pleine poitrine pour les filles — à cet égard, convenons-en que Dana Gillespie, la femme préhistorique, joue fort bien, et notons que Sarah Douglas joue trop rentré, façon Actor's Studio.

Il faut défendre ce genre de films pour plusieurs raisons : d'une part, ce n'est pas aussi débile qu'on veut bien le faire croire, et que c'est même aussi intelligent, et en tout cas plus divertissant, que certains des films de la rentrée et que, par ailleurs, cela donne du travail à des gens chargés d'animer les monstres préhistoriques. L'Angleterre a trouvé une manière originale de résorber le chômage. Au lieu d'importer des Godzilla et autres Gorgo, pourquoi ne ferions-nous pas de même ? Des beaux monstres, bien de chez nous ? Les communistes seraient contents et les chômeurs retrouveraient leur sourire. Comme quoi le rétro a du bon.

J. Fa

PANIQUE EN PLEIN CIEL

Un film de Robert Butler, avec David Janssen, Don Meredith, Christopher George, Ray Milland, Lynde Day George (USA 1977)

Panique en plein ciel n'est pas, malgré son titre et de sinistres précédents comme certains Boeing en péril, un film-catastrophe, à base d'aventures aériennes. C'est simplement l'histoire d'un voyage normal, routinier, qui tourne mal — mais qui pourrait

tourner plus mal encore — par la faute d'un criminel, embarqué à l'escalade de Salt Lake City et dont le flic qui l'accompagne a la mauvaise idée de mourir d'une crise cardiaque. L'appareil, endommagé par les coups de feu tirés par le prévenu, son commandant de bord blessé dans les mêmes circonstances, parviendra-t-il à se poser ? La question est de pure forme, les lois du genre imposant, peu ou prou, la happy end. Le suspense retient dès lors peut-être moins l'attention que, en vase clos, les préoccupations des principaux protagonistes — en l'occurrence, celles du personnel navigant — confrontés à un drame auquel il leur faut immédiatement s'ajuster et considérer comme prioritaire, reléguant à l'arrière-plan qui (pour le commandant de bord) le cancer de sa femme, qui (pour le copilote) la blessure dont vient d'être victime la femme aimée autrefois et soudain retrouvée, tout ce qui, personnellement se traduisait en termes d'anxiété. Mais là, encore, modestement. Et c'est cette modestie qui fait peut-être le charme de *Panique en plein ciel*.

Pas de héros, dans le film de Robert Butler, au sens où l'entend généralement le récit cinématographique ou simplement l'héroïsme d'un travail qui, quoiqu'on en fait, doit être fait. Filmé sans esbrouffe ni paroxysme, aussi terne finalement que le quotidien, *Panique* a le mérite, malgré ou à cause de certains stéréotypes inévitables, de sonner juste par l'effacement très concerté d'une mise en scène qui se refuse à toute redondance, comme à tout pathos (psychologique, notamment) qu'incluerait une telle situation. En définitive, un bon produit de série B même s'il apparaît, solidement, sans génie.

T.R.

LA PLUIE DU DIABLE

Un film de Robert Fuest, avec Ernest Borgnine, Eddie Albert, Ida Lupino, William Shatner, Tom Skewitt (USA, 1975)

Trahi par l'un des siens, un membre d'une secte satanique après avoir péri sur l'un de ces

bûchers qui, jadis, fleurissaient à Salem, revient sur terre de nos jours pour se venger des descendants de la famille Preston et récupérer le gros livre où sont comptabilisées, signées de leur sang, les âmes des damnés d'autrefois. Preston Jr., qui ne veut pas se défaire de ce registre maudit, entame avec le diable et dans un décor de western hyperfauché, une lutte sans merci encore qu'inégale : le diable de Robert Fuest, qui n'apparaît malin que par rapport à l'insondable bêtise des défenseurs du bien, reste imbattable sur son propre terrain. *La Pluie du diable* étale par petits épisodes plus insignifiants les uns que les autres, les péripéties de ce combat douteux, agrémenté de l'inévitable cortège des superstitions chrétiennes. Messes noires, processions de damnés aux orbites vides et aux visages de cire, attaques de zombies étirent mollement le film jusqu'à cette fameuse pluie du diable, seul moment, pour les effets spéciaux, à mettre au crédit du film.

A part quoi, la mise en scène de Robert Fuest, qui reprend bonnement tous les ingrédients propres à ce genre de film, ne parvient jamais à insérer un surnaturel hautement théâtralisé (le décor unique de la place de la ville morte, les silhouettes noires des maudits, avatar curieux du chœur antique, etc.) dans un réalisme étroit qui n'apporte toujours aucune preuve ni de l'existence du diable, ni du talent de Robert Fuest.

T.R.

BROTHERS

Un film de Arthur Barron, avec Bernie Casey, Vonetta Mc Gee, Ron O'Neal, Renny Roker (USA, 1977).

Comment peut-on évoquer Angela Davis et appeler à la rescousse George Jackson et les prisonniers de Soledad dans ce récit d'un Noir américain, David Thomas, accusé de meurtre et condamné à un an de prison à vie ? Sans se demande bien comment on peut s'enthousiasmer, s'enticher même d'un film si anachronique — autant

dans le propos que dans la construction —, une œuvre si dépourvue de rythme et de conscience politique. A vrai dire, *Brothers* est le *Hallelujah* des années soixante-dix : une bande qui laisse les gens concernés, les Noirs, sur leur faim. Même si la principale qualité — la seule peut-être — est d'exhumer le vécu d'un peuple, de faire jaillir à la lumière les barbelés raciaux qui délimitent cette communauté. Pour nous entretenir du racisme dans les prisons, pour nous dépeindre les humiliations du système carcéral, Arthur Barron choisit le naturalisme. C'est dire que les personnages, malgré la gravité du propos, demeurent extrêmement superficiels. Il y a le bon, le héros injustement condamné ; le méchant, le chef des matons, petit Blanc du Sud ; le penseur qui cite Malcolm X, et, la mignonne sympa, pas bêcheuse pour deux sous, une jeune intellectuelle noire. *Brothers* semble dater d'un temps diluvien où l'on traitait d'un problème en soi — l'alcoolisme, le racisme, la drogue — sans s'interroger sur la finalité, en laissant de côté les causes pour mieux s'apesantir sur les conséquences, et surtout en prenant bien soin de ménager quelques scènes spectaculaires : des effets spéciaux pour attraper le chaland. C'est de l'esprit conjugué de Hollywood et de Tamla Motown — la firme de Berry Gordy responsable de *Lady sings the blues*, *Car Wash*, *Leadbelly* et *Scott Joplin* — que relève cette œuvre.

On a souvent décrit l'avènement des black-films comme une conquête irrésistible pour constater, dix ans après, que cette victoire est bien amère. Il est, désormais, prouvé que c'était de la supercherie idéologique, que ça tuait en douceur la conscience d'une communauté, que c'était un moyen subtil pour endormir les colères et les révoltes et que, au bout du compte, c'était encore un bon tour des Blancs. Pourquoi dès lors vouloir recopier les codes hollywoodiens, et donc l'idéologie dominante blanche ? Pourquoi ne pas détruire ces stéréotypes de narration qui, c'est prouvé, sucent

jusqu'au sang le contenu d'un film ? Nous n'avons que faire du bric-à-brac hollywoodien, de cette romance entre le bon Noir qui, peu à peu, prend conscience de sa peau et de l'agüichante intellectuelle. Et nous ne pouvons pas non plus nous enflammer pour le jeu si artificiel, si vieillot des comédiens : Bernie Casey, Ron O'Neal — même si ce dernier s'est, pour cette occasion, coupé les cheveux — et Vonneta McGee.

Les films-catastrophes et le retour au spectacle ont éteint les feux de la contestation, allumés il y a dix ans. Des cinéastes devraient, pourtant, parvenir à les rallumer à la condition de choisir eux-mêmes leurs allumettes. Comme l'ont fait à une époque, Robert Kramer, ou Herb Danska, auteur d'un méconnu brûlot : *Right on*.

J. Fa.

LE BUS EN FOLIE

Un film de James Frawley, avec Joseph Bologna, Stokard Channing, John Beck, José Ferrer, Ruth Gordon (USA, 1976).

Un film-catastrophe dont le héros est un bus transcontinental, traité en parodie. Difficile, la parodie, ici plutôt lourde. Reste quelques numéros d'acteurs et une excellente Stockard Channing (héroïne de *Vol à la tire*). C'est tout de même peu, quand le reste sombre si souvent dans le ridicule.

J.M.

LIQUIDEZ L'INSPECTEUR MITCHELL

Un film de Victor McLaglen, avec Joe Don Baker, Martin Balsam, John Saxon (USA, 1976).

Scénario cent fois utilisé déjà : comment un inspecteur de police met au pas (et hors d'état de nuire) quelques malfaiteurs (ici trafiquants de drogue). Seule originalité — puisqu'il y a bon temps qu'on n'attend plus de McLaglen qu'une mise en scène lourde au carré —, le portrait de Mitchell. Loin de la séduction d'un Clint Eastwood, Joe Doe Baker est tout le portrait

de la brute pesante, bornée et à peine pensante. Le « justicier » de toute une tendance « fascisante » du cinéma américain est ici à l'état pur, pourrait-on dire, à la limite de la parodie, mais en deçà. Fascinant par son exemplarité, mais c'est tout de même peu pour convaincre.

J.M.

CRASH

U.S.A. 1976. Couleurs. Cinemascope. Réalisation : Charles Band.

Cette bande fauchée sortie à la sauvette est plutôt mieux filmée que bon nombre du genre et entre autre mieux que *The Car* pourtant signé Elliot Silverstein et produit par Universal auquel elle ressemble étrangement dans son exploitation du thème de la voiture folle sans chauffeur.

Un sens certain du cadrage et du montage la laisse voir facilement. Beau combat final entre la voiture et un invalide sur chaise roulante bien découpé par un réalisateur qui a certainement vu l'état une fois dans l'Ouest et des films de tauro-machie.

J.R.

L'HOMME PRESSÉ

Un film d'Edouard Molinaro, avec Alain Delon, Mireille Darc, Michel Duchaussoy, Monica Guerritore (France, 1977).

Le portrait cinématographique est un genre difficile et peu commercial, car il doit se faire au détriment de l'intrigue. Les auteurs du film, en s'inspirant d'un roman désuet de Paul Morand, ont essayé de résoudre cette difficulté en accumulant des épisodes traversés par un Delon obsédé par le prix du temps. Cet antiairisme dynamique et passionné, au compte bancaire inépuisable, est en perpétuel mouvement. Il décide son mariage en un quart de seconde, se retrouve emprisonné dans un Etat africain de pacotille, décrète qu'une grossesse peut se faire en sept mois, etc... Tout cela est à la fois agréable et sans intérêt. Voilà le genre de film qu'on peut voir en vitesse entre deux rendez-vous urgents.

R.L.

LE DERNIER DINOSAURE

Un film d'Alex Grasshof et Tom Kotani avec Richard Boone, Joan van Ark et Steven Keats (USA, 1977)

Un potentat financier américain, misogyne, machiste, tyran en mal de gloire et de batailles héroïques, pour protagoniste de cette bande-dessinée raciste, ridicule, faussement exotique. L'espèce de continent perdu au milieu des glaces polaires où se rend l'expédition d'exploration de notre homme ressemble étrangement à une sorte d'Eden, de source de pureté où la bonne conscience américaine se replonge, avant d'affronter le dragon, en l'occurrence un dinosaure gigantesque épargné par les ans et la civilisation. Sorte de symbole du mal à abattre, à qui il pourrait par exemple manquer la couleur rouge. La toute-puissance du mâle américain, symbolisant le gigantisme et l'invincibilité de ce pays, auxquels Richard Boone prête hélas ! son talent et sa prestance physique. Plutôt que de rentrer vaincu, il préfère, entêté, rester sur son terrain de combat, et y mourir. Un géant ne saurait fuir devant un autre géant. C'est gros, hénarisme, grotesque ; quelques belles images édiennes, il est vrai, mais plus proche de Tintin et Milou au pays des cavernes que du vrai film d'aventures.

G.C.

DINOSAURUS

Un film de Irwin S. Yeaworth Jr., avec Ward Ransay, Kristina Hanson Paul Lakather, Alan Roberts (USA, 1960).

Par le réalisateur de *Danger Planétaire*, première version du fameux blob. *Dinosaurius* est un film déjà ancien, de 1960, réédité pour les vacances d'été. Un dinosaure et un brontosaurus retrouvés congelés au fond des mers se dégèlent et se réveillent. D'assez jolies scènes, spectaculaires dans l'affrontement des deux monstres ennemis, avec l'attachement

d'un tout jeune garçon pour le dinosaure, herbivore, et pas méchant du tout. Une jungle de carton-pâte, mais un petit film attachant dans sa naïveté candide et son ton dénonciateur des puissances d'argent, dévastatrices, avides, sans respect ni des hommes ni de la nature. Voilà qui est généreux, et écologique !

G.C.

LE DESIR ET LA CORRUPTION

Un film de Ivan Passer avec Omar Sharif, Warren Black, Joseph Bottoms et Bernhard Wicki (U.S.A., 1975).

Qu'arrive-t-il à Ivan Passer ? Son passage aux Etats-Unis semble lui avoir moins bien réussi qu'à son ami Milos Forman. *Le Désir et la Corruption*, lointainement adapté d'un roman d'Hadley Chase, lui donne bien l'occasion de retrouver Karen Black, son interprète de *Born to Win*, mais dans une entreprise à peu près totalement dénuée d'intérêt. Il est vrai qu'Omar Sharif est un obstacle pratiquement insurmontable, sur qui bien d'autres se sont cassés les dents. Passer hésite entre la parodie de roman noir et la vision critique de la haute société internationale qui partage son temps entre la grande banque et les sports d'hiver. On n'y croit pas une seule seconde. Ce film manifestement ambitieux (Passer a voulu prouver qu'il méritait mieux qu'un vulgaire roman policier) se voudrait caricatural et baroque. Il n'est que mal filmé et mal joué, tout simplement raté.

D.R.

LA MAISON DE L'EXORCISME

Italie 1976. 1 h 25. Couleurs
Réalisation : Mario Bava
Production : Alfred Leone Distribution : UGC-CFDC
Musique : Carlo Savina
Interprètes : Telly Savalas, Elke Sommer, Silva Koscina, Robert Alda, Gabriel-Les Tinti, Alida Valli.

Mario Bava, considéré jadis comme un grand du cinéma

fantastique avec son célèbre *Masque du Démon*, se lance sans vergogne dans le filon commercial des films sur l'exorcisme. Et il en épuise les effets jusqu'à la caricature. De temps à autre, on reconnaît sa manière de faire : goût de la décoration et harmonie des couleurs dans la description des intérieurs luxueux et baroques, utilisation judicieuse du zoom, plongées avec objectif à courte focale, démesure d'une vision obsessionnelle, mise en place des personnages en fonction d'une menace venue hors champ. Incontestablement on reconnaît là une permanence de style et souvent le film échappe à l'anonymat de la fabrication de série.

Mais le scénario qui hésite entre le plagiat des films d'exorcisme et celui des œuvres fantastico-policieres, est gâché par les outrances expressionnistes héritées de genres maintenant sclérosés. Une femme, troublée puis possédée par l'image du Diable qu'elle a vu en portrait, revoit les circonstances qui l'ont amenée sur un lit d'hôpital en face d'un prêtre exorciste. Elle est en pitieux état, sorte de furie obscène au visage couvert de pustules et coupé de rides sanglantes. Alors, Mario Bava ne recule pas devant le déjà-vu. En face d'un prêtre qu'une version doublée exécrable rend parfaitement ridicule (il n'est sorti aucune version originale en France), la possédée se tortille, hurle, crache au visage de son interlocuteur une épaisse vomissure verte (poncif), débite des insanités d'une voix rugueuse (re-poncif) et évoque une série de morts violentes filmées d'une manière hyper-réaliste. Satan, invisible, affole les objets, puis prend la forme d'une tentatrice nue, sosie de l'ancienne fiancée du curé, morte dans un effroyable accident de voiture.

Certaines trouvailles, comme la mise en bière d'un mannequin trop grand ou la multiplication des têtes factices dans le grenier du demiurge en gants blancs, peuvent réjouir les amateurs du genre. Mais l'aspect frelaté du scénario,

son côté fourre-tout racoleur, décourageront ceux qui n'ont pas oublié les surprises visuelles des anciens films de Bava.

R. L.

SS REPRESAILLES

Un film de George Pan Cosmatos, avec Richard Burton, Marcello Mastroianni, Delia Boccardo, Léo McKern (Italie, 1972).

Ce film n'aurait jamais eu de raison de sortir en France si l'évasion de Kappler n'avait remis à l'ordre du jour ce personnage. Il s'agit une fois de plus d'un chef nazi amateur d'art, convaincu de la nécessité de la guerre, mais humain, que les ordres supérieurs (O combien supérieurs ici !) « contraignent » à exécuter plus de trois cent otages en représaille d'un attentat contre une compagnie de SS.

Kappler est interprété par Burton qu'on a vu dans bien meilleures postures. Ce scénario sans originalité aucune est réalisé à coups de poncifs visuels, de martèlements musicaux, de montages appuyés... Le fait que Kappler soit interprété par Richard Burton pourrait laisser penser qu'il s'agit d'une apologie du personnage. Et il est certain que le film joue de l'attraction trouble du nazisme et entraîne le spectateur dans la justification des actes de Kappler. Mais la maladresse de la réalisation désamorce ce

que le film pouvait avoir d'ambigu et le renvoie au rang d'une minable série.

J.M.

L'AMOUR EN HERBE

Un film de Roger Andrieux, avec Pascal Meynier, Guilhaume Dubois, Bruno Raffaëlle, Alix Mahieux, Françoise Prevost, Michel Galabru (France, 1977).

Décidément les « Zozos » sont à la recherche d'une nouvelle virginité. Fini les baisers tièdes entre vierges et non-dépucelés. Maintenant il faut donner à tous ces jeunes personnages une « carrure » psychologique. C'est ainsi que Lang (Michel) réalise, après A nous les petites anglaises, une bien immaculée Filles cousues de fil blanc et que Roger Andrieux nous livre un écolo *Amour en herbe*. Le film aurait d'ailleurs dû s'appeler *La Profanation*, indication qui est à ce sujet fort révélatrice (1).

Dans une banlieue quelconque, un petit-bourgeois de seize ans aime, malgré l'opposition de ses parents, une jeune prolétaire : ce qui ressemble au premier abord à un conflit de générations dans l'éducation sentimentale d'un adolescent se résout par une lutte de classes, voilée certes, mais qui dicte les actes de chaque personnage. Cet aspect est (naturellement) escamoté si ce n'est pour la personnalité du frère aîné, reporter libéralo-progressiste, qui, à la longue, se révèle incapable de renoncer à la morale arriviste qui carac-

térise la petite bourgeoisie. Les autres personnages sont aussi plats que la jeune fille, prolétaire de pacotille, qui n'est là que pour nous montrer ses seins.

A cette absence de références psychologiques, Andrieux cherche à remédier en inoculant un peu de poésie dans certaines séquences (le dialogue entre la mère et la fille, par exemple) mais la pauvreté du langage devient notoire si l'on observe le style du réalisateur. En intercalant des musiques de Maxime Le Forestier entre chaque phase dramatique du scénario, il essaye d'enjoliver surtout les séquences d'intérieur en jouant sur les ombres et le son des objets. Tout est calculé, ficellé. Le manque d'imagination est presque mignon. *L'Amour en herbe* ne dépasse jamais l'atmosphère gluante des tendresses catholiques où les garçons « sains » ignorent l'existence des mensurations...

Certes, l'interprétation des acteurs et parfois la mise en scène sont valables. Les concepts rétrogrades et imbéciles de la Vieille France sont bien décrits mais *L'Amour en herbe*, produit rassurant et inefficace, ne parle pas du vrai problème : les adolescents ont-ils vraiment acquis le droit à l'amour ?

L. F.

(1) Les distributeurs ont dû décider à la dernière minute que *L'Amour en herbe* était beaucoup plus racoleur que *La Profanation* excessivement pédant.

Vous pouvez consulter également sur les films suivants :

- A. Constant, de Christine Laurent, *Cinéma* n° 223, p. 78 et 224-225, p. 169.
- Annie Hall, de Woody Allen, *Cinéma* n° 226, p. 80.
- L'Ami américain, de Wim Wenders, *Cinéma* n° 223, p. 66, et 226, p. 82.
- Cet obscur objet du désir, de Luis Bunuel, *Cinéma* n° 226, p. 72.
- Les Chasseurs, de Théo Angelopoulos, *Cinéma* n° 223, p. 61, et 224-225, p. 33.
- Les Enfants du placard, de Benoît Jacquot, *Cinéma* n° 223, p. 72, et 226, p. 11.
- Les Indiens sont encore loin, de Patricia Moraz, *Cinéma* n° 223, p. 71, et 226, p. 75.
- J.A. Martin photographe, de Jean Beaudin, *Cinéma* n° 223, p. 61, et 224-225, p. 66.
- La Machine, de Paul Vecchiali, *Cinéma* n° 224-225, p. 135.
- Padre Padrone, de P. et V. Taviani, *Cinéma* n° 223, p. 66, et 224-225, p. 12.
- Pour Clémence, de Charles Belmont, *Cinéma* n° 226, p. 59 et 62.
- Une journée particulière, d'Ettore Scola, *Cinéma* n° 223, p. 65, et 226, p. 85.
- Valentino, de Ken Russell, *Cinéma* n° 226, p. 70.



**CINEMA
PRATIQUE**

**300
TITRES**

sur le cinéma le son
et la photographie
une
bonne adresse



LIBRAIRIE
éditions techniques
européennes

16, Quai de la Marne - 75019 Paris
Tél. 200.76.50

**L'ÉVÉNEMENT
EN SUPER 8**

Volpone

de Maurice Tourneur



découvrez, retrouvez

LOUIS JOUVET
HARRY BAUR

et Charles Dullin, Fernand
Ledoux, Jacqueline Delubac
dans le plus fantastique
"Numéro d'acteurs" du
cinéma français.

Version intégrale Sonore
Magnétique - 105 minutes

1290 Frs TTC

23 titres en version intégrale
L'ensemble des fiches techniques
avec photos contre 4 F sur simple
demande.

FRANFILMDIS
cinematheque



70, Rue de Ponthieu - 75008 Paris
Tél : 359.84.13 +

Tous droits autres que pour projections familiales réservés • FRANFILMDIS

GRECE

Guerre ouverte entre le pouvoir et le cinéma

Situation tendue, en Grèce, entre les autorités publiques et les professionnels du cinéma. Les premiers estiment devoir reprendre les affaires du cinéma en main. Les seconds voient dans cette volonté l'occasion de mettre au pas, voire de liquider, un jeune cinéma plus ou moins contestataire et qui revendique ses libertés d'expression nouvelles comme la base de toute son activité.

Cette indépendance, chèrement acquise après la chute des colonels, vient d'être mise en question à l'occasion du Festival international de Thessalonique, fin septembre, et donne lieu, dans les milieux grecs du cinéma à une effervescence qu'il importe de traduire et d'analyser ici.

Le Festival de Thessalonique a déjà dix-sept ans d'existence. Il a été fondé pour donner une sorte d'appendice culturel à la Foire Internationale de cette deuxième ville de Grèce (800 000 habitants), plus préoccupée a priori d'échanges économiques qu'artistiques.

Mais l'homme qui dirige cette Foire, M. Velidis, est un puissant « parrain », propriétaire des principaux journaux de la ville et par ailleurs à la tête du Centre du cinéma grec, sorte de Société d'Etat, et filiale de banques, qui co-finance quelques films mais n'a pas les fonctions de ce qu'on appelle en France le CNC.

A la chute des colonels, la profession toute entière demandait que la Semaine du cinéma grec, qui fait suite au Festival international, soit organisée sous sa responsabilité. Sept mois de pourparlers aboutissaient à une représentation satisfaisante : la commission d'organisation comportait trois membres désignés par l'Etat, un réalisateur et un producteur ; quant au Comité de sélection, il comportait neuf membres (quatre désignés par le ministre, cinq par les organisations professionnelles).

Cette conception démocratique était

soudain, en juillet dernier, mise en question par le pouvoir, qui, autoritairement et sans consultation préalable, inversait totalement à son profit les types de représentation, s'arrogeait le droit de veto sur la nomination du président du jury, et décidait que le choix des films désignés serait le fait du seul producteur (et non plus du producteur et du réalisateur).

Politiquement, cette décision s'inscrivait dans un contexte durci par la décision de M. Caramanlis d'anticiper les élections afin de mieux faire face aux grands problèmes de l'heure auxquels est confrontée la Grèce (en particulier Chypre et l'entrée du pays dans le Marché Commun). Tenu de donner des gages à la droite, le pouvoir cherche manifestement à contrarier toutes les influences de gauche partout où elles se manifestent — ce qui est le cas dans le milieu de la création cinématographique.

Les professionnels réagirent donc et à l'unanimité de leurs organisations (1) décidèrent de boycotter la manifestation officielle et d'organiser un Contre-Festival.

Cela donna lieu durant la dernière semaine de septembre à une guerre d'usure dont la manifestation officielle, maintenue mais exangue, fit les frais. Les banales productions, récupérées ici ou là, rendirent les soirées du Palais du Festival particulièrement moroses.

Mais le plus grave était l'entêtement du pouvoir, son refus de négocier, et les pressions qu'il était amené à exercer pour empêcher l'existence du Contre-Festival. L'exploitant de Thessalonique qui avait accepté de louer sa salle aux professionnels eut à subir des menaces diversifiées venant aussi bien des corps d'Etat que des « parrains » liés au pouvoir. Cette semaine de pression prit parfois des allures

dramatiques d'une nature qui faisait ré-

LA CICAIE A THESSALONIQUE

En même temps que se déroulait le Festival de Thessalonique et les événements politiques relatés ci-contre se tenait dans cette ville le challenge annuel de la CICAIE (Confédération Internationale des Cinémas d'Art et Essai).

Deux séances de travaux, la projection d'une dizaine de films et l'attribution d'un prix (1) ont marqué ces trois jours qui rassemblaient quelques dizaines de représentants de différents pays.

A écouter ces travaux, on voit mal, à vrai dire, sinon l'utilité de cette instance, du moins sa réelle efficacité. Les remarques et suggestions formulées au cours des travaux entraînent dans tous les colloques de ce genre. Et à Thessalonique il ne semble pas qu'aient été prises des décisions pratiques susceptibles de les faire passer de l'intention à la pratique.

Plus largement, ce type d'organisme semble fondamentalement marqué par une absence d'objectifs

idéologiques précis et rendu caduque par des modes de représentation internationale insuffisamment précis.

Tout se passe comme si on avait affaire à un groupement d'intérêt élargi à l'échelle mondiale mais que sa conception initiale, comme la réalité de son pouvoir, participait d'une hégémonie occidentale européenne, consciente ou non, peu susceptible d'élargir son audience à un véritable niveau mondial.

Peut-être la CICAIE sera-t-elle capable à l'occasion d'un prochain challenge, de se pencher sur ses propres finalités et d'en tirer les conséquences qui conviennent. Mais à Thessalonique on est resté au ras des pâquerettes et cette promenade à la grecque avait parfois des allures de petit congrès radical-socialiste.

G.H.

(1) à Nous sommes des Juifs arabes en Israël, d'Igal Niddam.

ver : on se serait cru en pleine guerre moderne des gangs.

Reste que le jeune cinéma grec a sauvé son honneur en résistant comme il l'a fait. Il a tiré son énergie de sa conviction que l'on cherchait à liquider les espérances démocratiques nées de la chute des colonels en même temps qu'on s'efforçait de museler un cinéma qui a le tort d'être un peu indocile par rapport aux thèses officielles.

Les 72 artistes peintres qui ont chacun offert une toile pour que puisse se financer le Contre-Festival, les musiciens qui, avec Theodorakis, ont rassemblé 10 000 personnes au stadium d'Athènes dans le même but, ont pris conscience que ce combat particulier devenait symbolique et qu'il convenait de l'entreprendre pour tous.

Gaston Haustrate

(1) En l'occurrence : la Fédération nationale des spectacles, la Société des réalisateurs de cinéma et de télévision grecs, le Syndicat des comédiens grecs, l'Union nationale des critiques de cinéma, l'Union grecque des compositeurs, le Syndicat grec des producteurs de films, l'Union grecque des techniciens de cinéma et de télévision.

LE CONTRE-FESTIVAL DE THESSALONIQUE : UN SUCCES !

Au moment de « boucler » ce numéro, nous apprenons que le Contre-Festival de Thessalonique, dont il est question ci-avant, a été finalement, malgré toutes les pressions, un énorme succès.

La salle qui l'a accueilli dut afficher complet chaque soir. La semaine a été inaugurée avec le film de Théodoropoulos les Chasseurs. Vingt longs métrages et sept courts ont été ensuite visionnés dans l'enthousiasme.

A signaler toutefois que deux films n'ont pu obtenir leur visa de censure pour cette manifestation. Nous reviendrons sur eux à l'occasion de la publication de notre prochain dossier sur le cinéma grec, et de l'inscription de ce jeune cinéma à l'affiche des Rencontres de St Raphaël, début février (ou seront également projetés les quatre films d'Angelopoulos en présence du réalisateur).

L'INDEX 72 / 76

de « Cinéma » est paru...

- 200 pages (ancien format de la revue)
- Couverture cartonnée 3 couleurs

Ce supplément à notre numéro habituel est un outil de travail indispensable pour trouver *les références* concernant nos *cinq dernières années* de publication avec la possibilité de retrouver facilement tout article concernant :

- 1 900 REALISATEURS
- 2 500 FILMS
- 250 ENTRETIENS
- 450 COURTS METRAGES
- 120 ETUDES THEMATIQUES
- 100 ENQUETES SUR DES CINEMAS NATIONAUX

BULLETIN DE COMMANDE

M.

Adresse

souhaite recevoir votre INDEX 72 / 76 Ci-joint 22 F

Souhaite recevoir votre INDEX 72 / 76 + votre INDEX 53 / 71 - Ci-joint 27 F.

- ☐ Chèque bancaire à l'ordre de FFCC Cinéma 77
 - ☐ chèque postal à l'ordre de FFCC Cinéma 77,
- CCP Centre La Source 3412044 (joindre les 3 volets).

à envoyer à CINEMA 77, 6, Rue Ordener, Paris 18°.

PROMOTION ARTISTIQUE DE FILMS

76-78 av. des Champs-Élysées, 75008 PARIS

Tél. : 359.69.12 - 256.08.21

Présente

QUATRE FILMS ALGERIENS DE GRANDE QUALITE :

« OMAR GATLATO »

de Merzak Allouache - Couleurs



« ECHEBKA »

de Ghouti Bende - Couleurs



« LES DERACINES »

De Lamine Merbach - Couleurs

ET

« LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE »

de Youssef Chahine

et Farouk Beloufa



Ces quatre films sont une production de l'ONCIC-Alger



Location de ces films par FFCC

FESTIVALS ET RENCONTRES

NOVEMBRE

● Les quatrième journées du court métrage belge, Media 10 / 10, auront lieu à la maison de la culture de Namur les 5 et 6 novembre. Renseignements : Media 10 / 10. Maison de la culture, avenue Golenvaux, 14, 5000 Namur. Tél. : 081 / 22.90.14.

● Le 32e Salon international de la photographie, du cinéma standard et de l'optique se tiendra au parc des expositions de la Porte de Versailles, du 5 au 13 novembre.

● Du 19 octobre au 6 novembre, au Palais des Arts, se déroulera une animation comprenant débats et projections de films relatifs à la psychiatrie et à la santé mentale. Ren. tél. : 236.25.50.

● La Biennale de Venise, après la démission collective des responsables du cinéma, du théâtre et des beaux arts annonce officiellement, par l'intermédiaire de son président, Carlo Ripa di Meana, une manifestation cinématographique du 15 novembre au 15 décembre consacrée aux pays de l'Est, avec un colloque sur le thème « le cinéma nationalisé, ses succès et ses problèmes ».

● Dans le cadre du Festival de Paris (du 2 au 9 novembre), le cinéma Jean Renoir organise une quinzaine consacrée à John Cassavetes au cours de laquelle seront présentés les films suivants : *Shadows*, *Too Late Blues*, *A Child is waiting*, *Faces*, *Husbands*, *Minnie and Moskowitz*, *Une femme sous influence*. John Cassavetes sera présent pour présenter deux de ses films inédits : *Bal des vauriens* (janvier 1976) et *Opening Night*, sa dernière production.

● Du 29 novembre au 3 décembre, la Maison de la culture

de Grenoble organise avec l'ensemble des associations cinématographiques locales et de deux salles d'art et d'essai de la ville une importante manifestation sur le cinéma français qui comprend une retrospective du cinéma progressiste des années 30 à 68 ainsi qu'une sélection de films mal vus. En outre, l'Atelier cinéma du Dauphiné organise les 1ères rencontres de la décentralisation cinématographique. Celles-ci ont pour but de confronter les démarches et les réalisations de cinéastes qui s'efforcent de travailler en province tels Allio, Vautier, Victor, Gatti... et d'unités de production mises en place dans les institutions culturelles : Maison de la Culture du Havre, Grenoble, Bobigny... et Centre d'action Culturel d'Annecy.

Durant une semaine des films seront présentés au public grenoblois en fin d'après-midi et en soirée. Des débats suivront les projections. Pendant 3 jours (2, 3, 4 décembre) un colloque réunira les réalisateurs et des journalistes sur le thème des nécessités, modes et moyens de la décentralisation de la création cinématographique. Un bilan de ces rencontres sera largement diffusé à la fin du colloque.

● Le samedi 26 novembre à 20 h 30 aura lieu le 1er Festival de Paris du film super-8 dans la grande salle du palais de l'Unesco, 125 avenue de Suffren, Paris 7ème. La place : 20 F, à retenir obligatoirement d'avance : joindre une enveloppe libellée à votre adresse et timbrée à 1 F pour le retour des billets. Règlement par chèque bancaire ou CCP 1 225-71 PARIS, rédigé au nom de SCA et à expédier au siège : SCA, 45 bis rue de la Glacière, Paris 13ème ou au président : Fernand Bourguin, 36 rue de la Glacière, Paris 13ème. Tél. : 331.43.11.

● Les 25, 26 et 27 novembre, week-end de cinéma italien à Brive, organisé par le Ciné-Club du Foyer culturel de Brive avec des films de Risi, Rossellini, Scola, etc. Renseignements : Foyer Culturel, 31, Avenue Jean-Jaurès, Brive, Tél. 24.07.46.

● Commencées le 29 octobre, les Rencontres de Marcigny sur le thème Cinéma et pouvoir s'achèvent le 1er novembre au Foyer cinéma, rue des Dames, 71110 Marcigny, avec la projection, à 10 h : *Mathias Kneissl*, de R. Hauff, (1971, inédit) ; à 14 h : *Le Moineau*, de Y. Chahine ; à 17 h : *Faux mouvement*, de W. Wenders ; à 21 h : *De sang froid*, de R. Brooks. Rens. : Paul Jeunet, rue Jean Moulin, 42630 Regny (joindre un timbre).

● Le IIIème Festival cinématographique international de Paris aura lieu du 2 au 8 novembre à l'Empire (41 av. de Wagram, 17ème). Une quinzaine de films seront en compétition, dont *Camouflage*, de Krzysztof Zanussi, *Il Prefetto di Ferro*, de Pasquale Squitieri, *Who has seen the Wind*, d'Allan King, *Elles deux*, de Marta Meszaros, *Roseland*, de James Ivory. Une section « Première vision en France », dont *Violenta*, de Daniel Schmid, *Antonio Gramsci*, de Lino del Fra, les Trois derniers jours, de Gian-Franco Mingozzi, *Mar de Rosas*, d'Anna Carolina Teixeira (Brésil). Une section « Panorama du cinéma indien » (sept films inédits en France) Une autre « Panorama du cinéma Hongrois » sept films inédits en France) et enfin un « Panorama du cinéma français », avec sept films eux aussi inédits en France. D'autre part se tiendra au Club 13 un marché du film pour les professionnels, du 3 au 8 à raison de cinq films par jour.

● Du 28 novembre au 3 décembre se tiendra le 19ème Festival international du documentaire et du court métrage de Bilbao.

● Le Sixième festival international du film de court métrage et du film documentaire se tiendra à Lille du 5 au 11 décembre. Son but est la défense et la diffusion du film de court métrage et du film documentaire. Il proposera une sélection française et internationale en compétition et un panorama de la production française.

DE PAR LE MONDE

LA ROCHELLE de plus en plus de succès

Le Festival de la Rochelle a confirmé cette année et sa nécessité et son originalité. Nécessité de répondre aux besoins légitimes des cinéphiles de province en permettant des visions diversifiées du cinéma d'hier et aujourd'hui ; originalité d'une formule de rencontres qui a supprimé prix et récompenses et s'est gardée admirablement de toutes les mondanités qui encombrèrent encore trop beaucoup de manifestations cinématographiques.

Aussi le caractère bon enfant de La Rochelle est-il à mettre à son actif parce qu'en l'occurrence aucun sens péjoratif ne peut être accolé à l'expression. Sur le plan matériel, l'organisation s'améliore très rapidement après les balbutiements des premières années dus surtout au manque de moyens. Si ceux-ci n'ont pas augmenté dans une forte proportion, ils ont été compensés par un dynamisme et une foi qui sont les deux choses dont le public lui-même crédite les animateurs, en l'occurrence des rédacteurs de chez nous : Jean-Loup Passek, Jacques Grant et Christian Dupuy. Leurs passions respectives se traduisent à l'affiche de ces rencontres et les lecteurs attentifs de Cinéma 77 n'ont aucune peine, en voyant le programme, à deviner d'où viennent les propositions de rétrospectives et d'inédits.

Cette année, quatre salles ouvertes en permanence proposaient une rétrospec-

tive Bolognini (quinze films), un hommage à Vittorio de Seta (cinq films présentés par le réalisateur lui-même), un hommage à Vancini (également en présence de l'auteur) et un troisième hommage au comédien et décorateur allemand Kurt Raab.

Mais ce qui constitue l'épine dorsale de La Rochelle et provoque le plus la curiosité du public, c'est assurément la section « Le Monde tel qu'il est », avec près de quarante films de vingt pays différents, films la plupart inédits et dont une bonne dizaine, les français en particulier, étaient présentés par leur réalisateur.

Ces informations suffisent à expliquer l'intérêt passionné qu'a montré, avec une constance très grande, le public régional et touristique qui a fréquenté les Rencontres. Elles expliquent encore que nous nous refusons ici à quelque synthèse que ce soit, en choisissant la formule adoptée pour Cannes : le système des notules critiques sur un certain nombre de films vus à La Rochelle et qui justifient qu'on attire un peu l'attention sur eux.

Par contre la richesse de ce programme porte en lui sa contradiction et même les spectateurs les plus boulimiques se plaignaient de ne pouvoir tout visionner. S'agissant en majorité de films inédits, le participant choisit un peu au hasard et ça ne lui réussit pas toujours. On dira que l'information indicative ne manque pas à La Rochelle où les murs du hall d'entrée du cinéma « Le Dragon » sont tapissés d'affichettes diverses. Justement : il y en a trop et dans le fouilli le plus total, ce qui enlève toute velléité de lecture. Il y a là une amélioration à prévoir.

Disons enfin, pour terminer, que l'importance de La Rochelle ne paraît pas

traduite par la presse spécialisée dans toute son ampleur. C'est aussi un problème d'organisation mais qui incombe à la Direction générale du festival, laquelle invite la presse sur des bases plus que modestes et selon des critères discriminatoires assez curieux. Mais cela aussi devrait pouvoir s'arranger.

G. H.

Notes sur quelques films

SICILE, SARDAIGNE, CALABRE Dix courts métrages 1954-1959

Entre 1954 et 1959, Vittorio de Seta a réalisé pratiquement seul (réalisation, sonorisation, montage) dix courts métrages tournés en Calabre, Sicile et Sardaigne, sur la vie des pêcheurs, la condition des paysans, des bergers et des mineurs. Se refusant à toute facilité (commentaire envahissant et musique d'accompagnement) De Seta nous livre, à l'état brut, une série de documents tous plus beaux et passionnants les uns que les autres. Avec son admirable *Journal d'un instituteur*, ce fut une révélation pour ceux qui ne connaissaient de l'auteur que ses films de fiction. Les défauts et les longueurs ont disparu. La volonté de convaincre s'exprime sans didactisme tout simplement en allant jusqu'au fond de la réalité. Et les images sont toujours admirables, jamais gratuites, mais bouleversantes.

Dominique Rabourdin

LE LABYRINTHE ou L'ALBUM DE FAMILLE

On se perd un peu dans ce film de Pierre Barouh. *Le Labyrinthe*, c'est avant tout Pierre Barouh lui-même, ses copains, ses chiens, sa famille, son jardin, filmés en 16 et dans un désordre apparent. Au départ, il s'agit de filmer une fête organisée par Barouh et ses amis dans un village de Dordogne. Barouh joue ensuite le jeu du film dans le film, en faisant intervenir un scénariste qui va mettre de l'ordre dans tout le métrage tourné et organiser un scénario à partir de ces éléments. Mais c'est finalement encore plus compliqué quand on apprend que le scénariste n'est

qu'un complice qui vient rendre ce jeu encore plus subtil. Mais il se dégage de ce film une impression de bonheur, un climat d'amitié qui font passer ce qu'il pouvait avoir d'irritant.

Dominique Rabourdin

L'HOMME DE BERCHTESGADEN (Adolf et Marlène)

En un temps où l'on aime à rappeler et accumuler les horreurs du nazisme, ce film fait le vide de la mythologie : c'est, dans de grands salons froids et nus, dans des campagnes frileuses et des théâtres bleus désertés, la mise en scène tranquillement glaciale du ridicule du fascisme quotidien chez un petit-bourgeois m'astu-vu, complexé, malade — avec ce grand quelque chose de plus qui pourrait permettre à tout assureur petit caporal de s'imposer : la capacité de terroriser son entourage. Hitler, à qui le grand comédien Kurt Raab insuffle une paranoïa calculée à la loupe, n'est plus un monstre — il ferait partie aujourd'hui de ceux qui traitent les autres de « fascistes » — il est désacralisé. Le vide concerne aussi les foules, les masses, évacuées du film : suprême habileté du cinéaste de la *Tendresse* des loups qui refuse d'expliquer la fascination des autres.

Jacques Grant

ADELE SPITZEDER

Peer Raben, musicien de tous les films de Fassbinder, a réalisé en 1974 ce curieux film en costume qui n'a rien à voir avec ce que nous connaissons par ailleurs du cinéma de la RFA. Adele Spitzeder fut la créatrice au 19^{ème} siècle de ce que l'on pourrait appeler la première Banque Populaire, dont le succès, puis la faillite, furent retentissants. Peer Raben explique clairement, c'est un des mérites de son film, le mécanisme de l'argent et du pouvoir, le jeu des banques officielles et leurs réactions face à une initiative qui ne peut que les gêner. Il se garde bien de dire si Adele Spitzeder était un escroc ou une utopiste, il nous raconte son histoire en l'habillant de couleurs chatoyantes, sans jamais se départir d'un humour qui, pour une fois dans un film allemand, ne pèse pas des tonnes. Il arrive presque de penser à Ophüls et même à Lubitsch. Décidément, une bonne surprise.

Dominique Rabourdin

LA LIGNE D'OMBRE

Andrzej Wajda adaptant Conrad, et particulièrement la *Ligne d'ombre* qui est un de ses livres les plus autobiographiques, c'est un événement que l'on espérait depuis longtemps. La *Ligne d'ombre* nous arrivait pourtant précédé d'une assez mauvaise réputation. C'est qu'il ne s'y passe rien de très spectaculaire, l'essentiel de l'aventure est intérieur. La mer sert de révélateur à cet homme qui cherche à savoir ce dont il est capable, jusqu'où il peut aller. Elle n'est pas ici le cadre d'aventures maritimes exaltantes. Elle nous a pourtant rarement paru si belle à l'écran. Si le film de Wajda est austère et s'il se garde bien, par exemple, de tomber dans un lyrisme qui aurait été ici tout à fait hors de propos, c'est pour mieux rester fidèle, surtout dans le ton — et à ce niveau la réussite est éclatante — à un auteur dont *La ligne d'ombre* il a pris soin de le préciser, n'est pas un roman, mais une confession.

Dominique Rabourdin

CAUCHEMARS PARFUMÉS

L'ange du bizarre est peut-être philippin. Kidlat Tahimik natif de ce pays avoue : « Pendant presque un tiers de siècle, j'ai dormi dans le cocon des rêves américains. Après cette anesthésie qui a donc duré trente trois saisons à Typhons je me suis soudain réveillé. J'ai fait un film pour comprendre le sens de mes cauchemars parfumés ». Dans ce poème semi-autobiographique on suit l'itinéraire d'un jeune garçon conducteur de jitney (taxi-jeep) fasciné par Cap Canaveral et ardent propagandiste d'un club Werner Von Braun. Fuyant son village, il fait escale à Paris (rue Lepic) et en Allemagne. Paris le premier lieu, il rencontre une marchande de quatre saisons, dans le second une femme enceinte. Elles lui feront oublier l'Amérique et ses mirages. Constatant qu'il y a beaucoup de super-marchés dans l'Univers mais point de super-paradis il s'inventera une vie intérieure foisonnante et atteindra dans les souffleries de la raffinerie Beaubourg le nirvana surréaliste. Le film démarre chaotiquement, surprend à la mi-temps, fascine à l'arrivée. Insolite, cocasse, amer, drolatique, il est à l'image de son auteur, un diabolin qui pour payer ses sous-titres, vend à la fin de la projection des éventails... parfumés. Un

voyage dans un surréel amer, un onirisme jamais gratuit, une plongée dans l'inconscient d'un auteur à l'imagination fertile. Beaucoup plus qu'une surprise.

Jean-Loup Passek

LE VOYAGE A VIENNE et CARDILLAC

C'est l'histoire, pendant la dernière guerre, de deux femmes qui vont à Vienne, ville préservée, pour vivre bien et s'amuser. Film sur le désir des femmes tel qu'un homme peut le voir, c'est-à-dire assez tronqué : le comportement le plus clair de ces filles consiste à utiliser les hommes et à profiter des situations. Le traitement du film en comédie sert surtout à faire passer un propos qui manque singulièrement d'ambiguïté. Le voyage à Vienne est le premier volet d'une trilogie dont le second est le remarquable *Point Zéro* (voir notre compte rendu de Cannes en juillet) et dont le troisième reste à faire, et dont le projet est de retrouver un vécu d'une période maudite en Allemagne. Edgar Reitz, qui était présent à La Rochelle, est le réalisateur de douze longs métrages pour le cinéma, dont l'étrange *Cardillac*, où un homme d'âge mûr (un père un peu incestueux), bijoutier de métier, assassine les bénéficiaires de son art pour ne pas laisser dépendre la qualité de celui-ci. Edgar Reitz : un univers d'une grande intelligence et d'un grand calme qu'il nous reste à découvrir.

Jacques Grant

LA PETITE

Un mélodrame poignant adapté d'un roman de Zsigmond Moricz qui décrit l'odyssée pathétique d'une petite orpheline de sept ans placée comme domestique sans gage chez des fermiers rudes et cruels. La solitude s'appuie sur le rêve — la gamine s'invente une mère mythique —, l'absence de tendresse débouche sur la révolte. Et aussi sur la précocité d'une terrible lucidité. Le thème n'est pas en mesure de combler les esprits supérieurs. Le traitement — très classique — de Laszlo Ranody fera naître une moue chez les avant-gardistes à tout crin. Pourtant ce film à sa manière est une œuvre rare. Soutenu par une photo fabuleuse de

Sandor Sara qui retrouve l'état de grâce des peintres flamands pour éclairer une puzsta crépusculaire ou des intérieurs paysans faiblement lumineux, Ranody prend à bras le corps, si j'ose dire, le récit linéaire et lui donne une vigueur étonnante. Au-delà de la critique sociale, de la méticulosité ethnographique (l'histoire se déroule à la fin des années 1930) c'est également un film qui sait recréer l'univers enfantin sans maniérisme ni condescendance. Ranody ne faisant pas particulièrement partie de la nouvelle génération de cinéastes, la surprise n'en est que plus reconfortante. En Hongrie au moins les réalisateurs savent ne pas vieillir.

Jean-Loup Passek

LE RETOUR DE JOSEPH

Deux mois après sa présentation au Festival de la Rochelle, ce film hongrois obtenait le Grand Prix du Festival d'Hyères (sous un nouveau titre, on ne sait vraiment pourquoi : Quand Joseph re-

vient). Il lui reste à franchir le dernier cap : celui de la distribution. Il pourrait le faire dans le sillage de Neuf mois de Marta Meszaros, film qui lui est parfaitement complémentaire et de plus interprété par la même actrice : Lili Monori. Vu par un homme cette fois, le portrait d'une jeune fille, fraîchement épousée et vite délaissée (son mari étant... marin), son isolement moral dans la ville, ses relations orageuses avec sa belle-mère, sa lente dérive, son sursaut. Un face à face très tendu entre deux femmes d'âge différent et que tout semble séparer. La lutte pour la conservation d'une liberté, pour la connaissance de sa propre identité. Zsolt Kezdi-Kovacs, ex-assistant de Miklos Jancso, se penche sur le problème de la jeunesse avec la même chaleureuse complicité que Marta Meszaros. C'est probablement le jeune cinéaste hongrois le plus à suivre parmi ceux qui ont tourné des longs métrages depuis 1970. Les Hongrois n'ont pas de rivaux dans l'intimisme revendicateur.

Jean-Loup Passek

Kurt Raab dans *Sattansbratten*, de R.W. Fassbinder



CINEMARGE / 4 : LA MARGE ECLATEE

Cette année, les projections de « Cinémarge » se déroulaient dans le même complexe de salles que l'autre section de cinéma des rencontres. C'est donc en sortant d'une projection d'un film à la facture dite classique qu'on pouvait assister à celle d'un film « différent ».

Moins copieux que l'an dernier, car il avait été décidé de procéder à un choix plus significatif (certains des films étaient projetés deux fois), le programme se divisait en trois grandes sections. Deux d'entre elles abordaient des thèmes spécifiques : « Images et sons de Mai 68 » et « Déviances ». La troisième, intitulée « Différence 77 », contenait tous les « autres » films.

Réalisés dans la marge ou détournés de leur destination originelle (télévision, cinéma), les témoignages de mai 68 arrivent à nous prouver que cette période fut la plus intense, la plus riche de ces dernières décennies. Certains des films présentés se contentaient de montrer, dans un montage brut, les événements ; d'autres justifiaient certaines positions d'alors : celle de la CGT en particulier. On notait aussi, que ce soit chez Maurice Lemaître (*Le Soulèvement de la jeunesse en Mai 68*) ou chez Marcel Hanoun (*L'Eté*), l'écho des barricades dans l'« univers » plastique de ces cinéastes.

Parmi le flot de films déversés, deux sont sans doute les plus symboliques de cette grande fête de l'imagination au pouvoir : les « Ciné-tracts », pamphlets anonymes (certains portent, semble-t-il, la trace calligraphique de Godard), réalisés et projetés, au jour le jour, pendant les événements mêmes : ces montages de photos, dans leur totale subjectivité, nous parlent aussi clairement qu'un documentaire dit impartial. Et, le plus remarquable de tous les films, celui qui, à lui seul, nous nous fait comprendre ce que fut l'ambiance véritable de Mai, c'est cette extraordinaire *Reprise du travail aux usines Wonder*, réalisé par l'IDHEC oc-

cupé. Habile constitution ou fabuleux hasard, en un plan séquence de dix minutes, tout Mai est résumé : l'ouvrière qui, se sentant trahie, refuse de rentrer travailler, le syndicaliste cégétiste qui tente de la convaincre des maigres avantages conquis, un contestataire qui réfute ses arguments et, enfin, cette sorte de planton qui répète, laconiquement, de rentrer pour reprendre le travail, dans l'ordre. Si l'on veut savoir ce que fut Mai 68, il suffit de voir ce film-là.

« Déviances » voulait traiter de l'homosexualité au cinéma. Les films étaient nombreux aussi et riches, mais trop souvent empreints d'un esthétisme érotico-mystique (l'éducation religieuse a décidément fait des ravages !) qui reléguait le thème abordé aux gouffres des tabous persistants. Néanmoins, avec des films comme *Boy-friend n° 2* et *Le Sexe des anges*, Lionel Soukaz fait un cinéma homosexuel revendicatif et plastique, ce qui, dans un premier temps, est salutaire.

Mais c'est avec un film comme celui de Luc Barnier et Alain Lasfargue, les *Oiseaux de nuit*, qu'on appréhende le mieux la marginalité de l'homosexuel dans la société actuelle. Tout en suivant en tournée la troupe théâtrale des « Mirabelles », ce reportage montre avec intelligence ce qu'est la situation sociale du travesti dans une petite ville et le « message » de tolérance qu'on peut transmettre à travers un spectacle dont l'humour, parfois assez désespéré, témoigne bien de la condition des minorités sexuelles.

Je, tu, il, elle, de Chantal Akerman, semble être l'un des rares films qui parle du lesbianisme. Dans la *Tasse*, de Michel Nedjar, nous est montrée en quelques minutes l'existence d'un vieux travesti ; lorsqu'on regarde un tel film, on découvre un univers encore peu exploré par le cinéma homosexuel : celui de la vieillesse.

Cependant, le seul vrai film homosexuel reste à faire : celui du quotidien. La vie d'un couple d'homosexuels anonymes, qu'on ne distinguerait pas de diis hétérosexuels est un sujet qu'un cinéma dit de déviance se doit de traiter.

Des films de « Différence 77 », peu ressortissaient du lot : c'est le risque de l'abondance. On pouvait cependant noter deux ou trois tendances originales dans un cinéma où, désormais, il ne semble plus

exister d'écoles. C'est d'Amérique latine qu'est venue cette expression nouvelle : avec Cendrillon fatiguée de la guerre (Vania Dudinha, Brésil), Casa Morales (José Maria Velasco Ibarra, Equateur) et surtout avec Salomé (Téo Hernandez, Mexique), le cinématographe semble faire une rupture dans l'espace et dans le temps. Maniant lui-même la durée de projection de ses films, Hernandez réinvente la notion du temps : dans Salomé, comme dans Luna India ou dans Liberté provisoire, un simple élément (une fleur, un voile, un verre de vin, une chanson de Piaf) confère une beauté plastique unique à quelque chose qu'on peut qualifier d'œuvre d'art. Le cinéma d'Hernandez est l'un des rares de pure essence poétique qu'on ait pu voir ces derniers temps.

Avec Schizodrame, Jacques Hautbois joue aussi sur la durée, en ajoutant un écran, allant jusqu'à changer les dimensions des images projetées. Le réalisateur lui-même est assis devant un de ses films passés en boucle, ce qui provoque un sentiment d'irritation, fort salutaire, chez le spectateur.

En matière de spectacle total, c'est le « happening » de Michel Jaffrenou (le Journal de bord des troubles de la personnalité) qui a été certainement l'événement de « Cinémarge 14 » : voilà enfin les trois éléments du marginal — 16 mm, Super 8, vidéo — réunis, un magnétophone en supplément, pour former un tout. Maniant à sa guise ce matériau, Jaffrenou, présent sur scène, crie « Ca, c'est du cinéma ! » et nous invite à participer à son « ouvrage »... en l'arrêtant. Mais, c'est à celui qui, justement, osera faire arrêter la sacro-sainte œuvre d'art. Dépassant le cadre du simple produit filmique, Jaffrenou nous incite, en quelque sorte, à sortir des limites de l'objectif d'une caméra, d'un œil. De spectateur passif, nous devenons participant. Cela nous pousse surtout à nous interroger sur les frontières de la différence, de cette marge cinématographique qui serait plutôt celle de ce qu'on appelle l'audiovisuel. Ce fut sans doute là, cette année, la plus enrichissante expérience de ce qu'on peut encore appeler, pour la forme, « Cinémarge ».

Joseph Morder

Casa Morales.
de José Maria Velasco Ibarra.



CINEMA COURT

Le Festival d'Annecy

Dans l'esprit d'une grande part du public, le cinéma d'animation c'est essentiellement les Disney de fin d'année, les Hanna-Barbera de la télé, et, depuis peu Asterix et autres Schtroumpfs. Autrement dit, le « cartoon », parfaitement reçu, avec son cortège de pseudo-tendresse, le soupçon de comique et le fourgon d'idéologie exécrationnelle que ces films trimballent.

Or, il existe aussi et malgré les « grands » une pléiade de réalisateurs de talent (de plus ou moins grande qualité, le tout n'étant pas rose, il s'en faut...) qui œuvrent de par le monde afin de remettre en place quelques idées reçues au sujet de cette forme de cinéma. Il y a d'ailleurs fort à faire avant d'arriver à un résultat quand on voit que même les professionnels de la critique, suivant un travers qui leur est cher, ne reconnaissent cette forme de cinéma qu'à travers les auteurs qu'ils ont bien voulu consacrer, et par extension sacraliser, qui pour John Hubley, qui pour Peter Foldes, sans d'ailleurs contester le talent évident de ces deux auteurs.

Annecy 77 n'a pas évité les nombreux écueils qui le guettaient.

A quoi sert-il de primer, parmi les films reçus, ceux qui auront le moins de problèmes pour trouver un public, quand on sait que le court métrage a déjà tant de difficultés de distribution ? N'est-ce pas enfermer encore plus l'animation que de primer ce pour quoi elle est méconnue ? Bien sûr le ton n'est plus le même. Ce n'est plus la larme qui coule ostensiblement de l'œil du joli petit faon (moineau-lapin-éléphantéau), c'est devenu le rire sarcastique du méchant vautour (méchant chien-méchant dragon), mais c'est toujours le même dessin qui le colporte, et dans son sillage les mêmes idées dont tout le monde s'accorde à reconnaître que

l'animation en crève, présent qui risque fort de le rester par manque de futur.

Certains films faisaient pourtant preuve d'imagination : *The Bead Games*, d'Ishu Patel, entièrement réalisé par animation de perles et cela sans tomber dans un esthétisme pourtant de rigueur chez bon nombre d'auteurs, tel l'Américain Kukes dont le *Winter Lights*, sans mériter tous les cris, hurlements, sifflets et quolibets qui ont mitraillé la projection, avait néanmoins fortement l'apparence d'un plaisir personnel, et tout à fait celle d'un pensum pour le public.

A ce propos il est possible de s'interroger sur la sélection française qui serait franchement comique si elle n'était pas si triste, en dehors de Michel Longuet dont le *Fantôme de l'infirmière* est le premier film (d'ailleurs primé comme tel).

De *Claustrophobie* (P. Leclerc) qui nous traîne, et je pèse mes mots, dans des couloirs de béton, à *Conclusion*, de Jacques Barsac, où pendant onze minutes que l'on compte, on a droit à des visages qui se forment et se déforment sur fond de plages d'une poésie en plomb, en passant par les *Nuits de Casimir et Laetitia*, de Christine et Christian Deplante, dans lequel on apprend comment le sommeil d'un couple peut être dérangé (sublimé?) (!) par l'arrivée d'un étrange succube sorti tout droit des placards d'Allen Jones, revu et corrigé par les dames de la rue du Ponceau, la sélection française nous a amplement montré dans quel état elle est.

Je ne parle malheureusement que des films que nous avons pu voir, certains films envoyés ayant été interdits par le comité de sélection du Festival, que ce soit en compétition ou en information, et ce pour des raisons sur lesquelles il est permis de s'interroger ; en effet, certaines

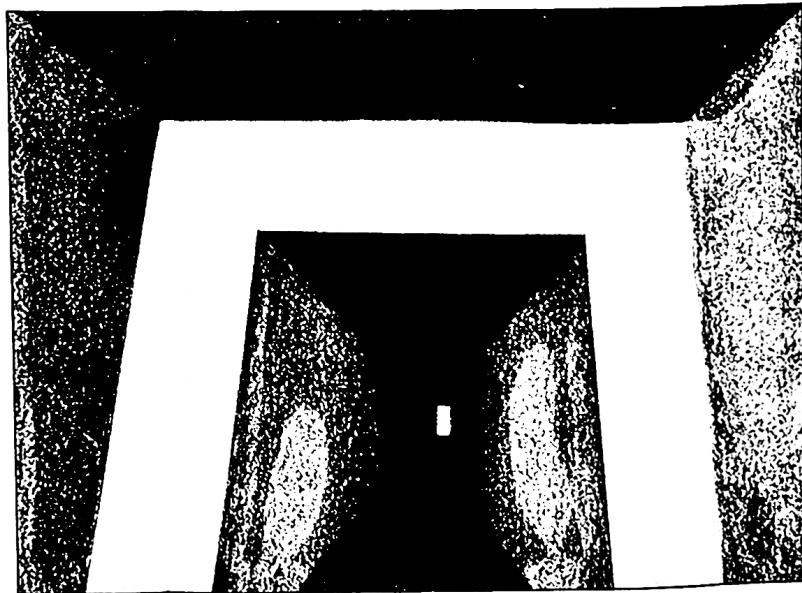
œuvres qui pouvaient ne pas correspondre au goût du comité se sont vues occultées de tous les programmes, ce qui va à l'encontre de ce que nous disait Françoise Jaubert, à savoir que le Festival d'Annecy est surtout un moyen de faire connaître le plus de créations possibles, de provenances les plus diverses. Il s'agit en l'occurrence de deux films des productions de Manuel Otero (Cinémation) qui se sont vus interdits parce qu'ils n'étaient pas « bons » (sic). Il se trouve qu'ils étaient à tendance « pornographique » (je cite toujours) ce qui les marginalisait dès le départ. Dès lors, on peut s'interroger sur les raisons qui font qu'un film n'est « pas bon » quand il est posé en principe de base de « montrer le plus de films possibles des horizons les plus différents, sans aucun parti pris ».

Ce que j'appellerais le cas Otero, car c'en est un, n'est malheureusement pas le seul : effectivement, deux films réalisés en Allemagne de l'Est par deux réfugiés Chiliens se sont vus refusés par le comité, sous prétexte qu'ils ne ressortaient pas de l'animation, du moins de sa technique, malgré « notre envie de les montrer, parce que nous étions de tout cœur avec eux » (re-F. Jaubert).

Or le réalisateur, qui était dans la salle, a su démontrer que ces deux films étaient bien du cinéma d'animation, tout en reconnaissant un manque de qualité technique dû aux conditions de travail qui ont présidées à leur façon, ce qui fait partie des évidences que n'oublie pas les gens qui ne sont pas concernés. Alors je prétends que je préfère voir, et je ne pense pas être le seul, un « mauvais film » chilien plutôt que subir pas mal de « Petits Mi-quets » dont nous avons été abreuvés, en juin 1977, au Festival d'Annecy ; et je crois aussi que Raymond Maillet a une vision bien idyllique du festival, lui qui venait de nous dire que les choix de sélection se faisaient sur la jeunesse, l'originalité plutôt que la perfection...

Il est évident qu'il n'est pas simple, quand on aime l'animation et on peut être sûr que c'est le cas des quatre membres du comité, d'avoir à choisir les quelques cent cinquante films qui seront présentés, en information ou en compétition, sur les six cent cinquante qui ont été envoyés. Mais sans nier l'utilité, et le plaisir, qu'il y a de voir en hommage à ces deux créateurs exceptionnels (O combien...) des rétrospectives des travaux de J. Hubley et de P. Foldes, je reste perplexe quant à l'inté-

Claustrophobie, de P. Leclerc
Sans prix, au sens propre.



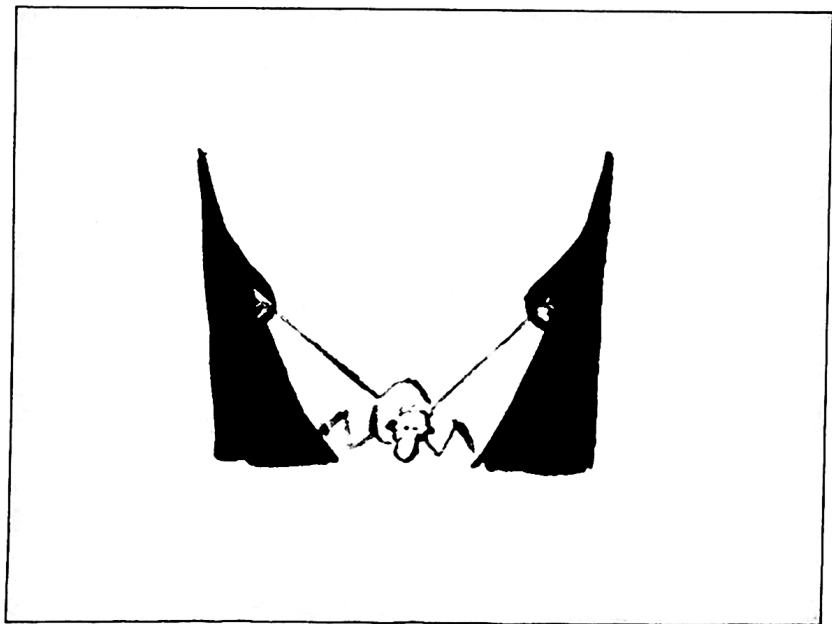
rêt de perdre un programme d'information entier, passé à consacrer la toute-puissante (toute-pesante) organisation Hanna-Barbera. Là encore, je, et probablement nous, aurions aimé découvrir les productions du Tiers-Monde et les deux chiliennes, au lieu de subir les *Yogi-bears* et autres *Flingstones* auxquels la télévision française, généreuse, prolixe, a su nous habituer, pour ne pas dire dégoûter. Comment veut-on faire prendre au sérieux, du public et des professionnels, un cinéma que les supposés spécialistes ne priment que dans ce qu'il a de moins défendable ? Et pourquoi Annecy ne remplit pas la fonction auquel il est destiné, à savoir d'informer ? Le cinéma d'animation n'est-il pas déjà suffisamment amoindri par les producteurs et distributeurs dont on sait l'attitude vis-à-vis du court métrage (et même, pas seulement d'animation) qu'il faille en rajouter en favorisant ses scléroses esthétiques et humoristiques ? Même le long métrage, en matière d'animation, est défavorisé ; j'en prendrais pour preuve *la Planète sauvage* de Laloux et Topor auquel il ne restait guère de français que ses auteurs, le reste

étant devenu (et même resté...) tchécoslovaque.

Les moyens octroyés par ceux qui les détiennent en faveur du cinéma d'animation sont tels qu'il ne faut presque pas s'étonner que la sélection française aboutisse à des aberrations du style Barsac ou Deplante. Ils sont directement liés à la politique du « bout de scotch » à laquelle les créateurs sont malheureusement voués, et que certains acceptent et, par extension, cautionnent. C'est une situation qui se révèle tout particulièrement dans le cadre d'un festival international (ce n'est pas le moindre de ses intérêts), lorsque on la voit confrontée avec celles des autres pays présents à Annecy, et, en animation comme en quelques disciplines que ce soient, la France peut s'enorgueillir d'avoir participé, tant il est vrai que l'important ce n'est pas de gagner. Il n'empêche qu'on peut se demander pendant combien de temps encore nous nous contenterons d'envoyer plus de films que la Belgique ; et ce qui prend l'allure d'une plaisanterie pour la plupart ne doit pas faire oublier que certains en crèvent.

Pierre Huet

Rondino, de C. Bzorady
Premier prix de la critique



LES FILMS DE NOVEMBRE A LA TELEVISION

par Dominique Rabourdin

DATE	TITRE	COTE	N
TF 1			
Mardi 1er	SALOMON ET LA REINE DE SABAH , de King Vidor, 1959 avec Yul Brynner et Gina Lollobrigida	★	43
—	L'ANGE DES TENEBRES , de Sidney Franklin, 1935 avec Frédéric March et Merle Oberon	?	
Dim. 6	DIABOLIQUEMENT VOTRE , de Julien Duvivier, 1967 avec Alain Delon, Santa Berger	O	123
Lundi 7	LE REPOS DU GUERRIER , de Roger Vadim, 1962 - avec Brigitte Bardot, Robert Hossein	O	
Dim. 13	HIBERNATUS , d'Edouard Molinaro, 1967 avec Louis de Funès	O	140
Lundi 14	PEPE LE MOKO , de Julien Duvivier, 1937 - avec Jean Gabin, Mireille Balin	★★	29
—	CES MESSIEURS DE LA GACHETTE , de Raoul André, 1969 - avec Francis Blanche	O	
Dim. 20	MADAME ET SON COW BOY , de M.C. Potter, 1939 avec Gary Cooper et Irène Dunne		
Lundi 21	CATHERINE IL SUFFIT D'UN AMOUR , de Bernard Borderie, 1968 - avec Olga Georges - Picot, Claude Brasseur	O	
Dim. 27	LES SEPT VOLEURS DE CHICAGO , de Gordon Douglas, 1904 - avec Frank Sinatra, Dean Martin	★	
Lundi 28	TRAITEMENT DE CHOC , d'Alain Jessuà, 1972 - avec Alain Delon et Annie Girardot	★	173
A 2			
Mardi 1er	ILS ETAIENT NEUF CELIBATAIRES , de Sacha Guitry, 1939 avec Sacha Guitry, Marguerite Moreno	★★★	
	UN VIOLON SUR LES TOITS , de Norman Jewison, 1971 - avec Topol, Norma Crane	★	
Jeudi 3	JOHN ET MARY , de Peter Yates, 1969 - avec Dustin Hoffman, Mia Farrow	★	144
Vendr. 4	LE 7ème SCEAU , d'Ingmar Bergman, 1956 - avec Gunnar Bjornstrand, Max von Sydow	★★	28
Jeudi 10	SWITCH , de Robert Day (TV film) avec Robert Wagner	?	
Vendr. 11	GERMINAL , de Yves Allégret, 1963 avec Jean Sorel, Bernard Blier	★	80
	CADET D'EAU DOUCE , de Charles Reisner, 1928 - avec Buster Keaton	★★★	147
Jeudi 17	LE FLEUVE , de Jean Renoir, 1951 - avec Adrienne Gori, Nora Swinburne	★★★	163
	LES ADIEUX LES PLUS DOUX , d'Edouard Molinaro, 1971 - avec Philippe Noiret, Roger Hanin	★	160
Vendr. 18	LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE , de Gilles Carle, 1972 - avec Micheline Lanctôt, Donald Pilon	★	169
Jeudi 24	LE BARIL DE POUDRE . Téléfilm de Douglas Heyes avec Rod Taylor et Fernando Lamas	?	
Vendr. 25	DEUX SOUS D'ESPOIR , de Renato Castellani, 1951 - avec Maria Fiore, Vincenzo Musolino	★	
FR 3			
Mardi 1er ★★	LA VALLEE DE LA POUDRE , de Georges Marshall, 1958 - avec Glenn Ford et Shirley Mac Laine	★★	

Jeudi 3	UN MEURTRE EST UN MEURTRE , d'Etienne Périer, 1972 - avec Jean-Claude Brialy, Stéphane Audran	○	170
Dim. 6	LA LETTRE ROUGE , de Victor Sjöström, 1926 - avec Lillian Gish et Lars Hanson		45
Lundi 7	LA POUDRE D'ESCAPETTE , de Philippe de Broca, 1971 - avec Michel Piccoli, Marlène Jobert	★	160
Mardi 8	LA PRISONNIERE DU DESERT , de John Ford, 1956 - avec John Wayne et Vera Miles	★ ★ ★ ★	
Mercre. 9	MAIGRET VOIT ROUGE , de Gilles Grangier, 1963 - avec Jean Gabin et Françoise Fabian	★	80
Jeudi 10	PEAU D'ANE , de Jacques Demy, 1970 - avec Catherine Deneuve et Jean Marais	★ ★	153
Dim. 13	LE VENT , de Victor Sjöström, 1928 - avec Lillian Gish et Lars Hanson	★ ★ ★	45
Lundi 14	LE CONCIERGE , de Jean Girault, 1973 - avec Michel Galabru et Jean Carmet	○	
Mardi 15	LE SOUFFLE DE LA VIOLENCE , de Rudolph Mate, 1954 - avec Glenn Ford et Barbara Stanwyck	★	
Mercre. 16	ACCIDENT , de Joseph Losey, 1967 - avec Dirk Bogarde et Stanley Baker	★ ★	117 119
Jeudi 17	LE GITAN , de José Giovanni, 1975 - avec Alain Delon, Annie Girardot, Paul Meurisse	○	205
Dim. 20	HUIT ET DEMI , de Federico Fellini, 1962 - avec Marcello Mastroianni	★	77-78
Lundi 21	L'ADORABLE VOISINE , de Richard Quine, 1958 - avec James Stewart et Kim Novak	★ ★ ★	37
Mardi 22	LES QUATRE DU TEXAS , de Robert Aldrich, 1963 - avec Frank Sinatra, Dean Martin, Ursula Andress	★ ★	91
Mercre. 23	POLICE SUR LA VILLE , de Don Siegel, 1967 - avec Richard Widmark, Henry Fonda	○	127
Jeudi 24	CHERE LOUISE , de Philippe de Broca, 1971 - avec Jeanne Moreau et Julian negulesco	○ ○	167- 169
Dim. 27	LE BOSSU DE ROME , de Carlo Lizzani, 1960 - avec Gérard Blain, Anna Maria Ferrero	★	
Lundi 28	MADAME CROQUE-MARIS , de Jack Lee-Thompson, 1964 - avec Shirley Mac Laine, Robert Mitchum, Gene Kelly	★	90
Mardi 29	LE JUGEMENT DES FLECHES , de Samuel Fuller, 1956 - avec Rod Steiger, Sarita Montiel	★ ★ ★ ★	35
Mercre. 30	PLEIN SOLEIL , de René Clément, 1959 - avec Alain Delon, Maurice Ronet	★	44-46

TELE CINEMA

Pour le 1er novembre, jour férié, la télévision fait traditionnellement un effort particulier. Cette année, nous sommes particulièrement gâtés : à elles trois, les trois chaînes ne nous proposent pas moins de cinq films, soit quatre de plus que pour un mardi ordinaire. Nous aurons donc à choisir entre *Salomon et la reine de Sabah*, *L'Ange des ténèbres*. Ils étaient 9 célibataires, *Un violon sur le toit* et *la Vallée de la poudre*. 4 films américains pour un film français. Proportion édifiante, mais il faut programmer, pour ce jour où les enfants ne vont pas à l'école, des films tout public, et chacun sait que le cinéma américain en est beaucoup plus riche que le cinéma français. Aucun de ces 5 films n'est indifférent. *Salomon et la reine de Sabah* est le

dernier film de King Vidor, et pas le meilleur, il s'en faut de beaucoup, surtout si l'on se souvient du *Rebelle*. *L'Ange des ténèbres* est une curiosité comme *Madame et son Cow boy*, que la 1ère chaîne programme le 20.

Guitry passe admirablement sur le petit écran, comme presque tout le cinéma français d'avant-guerre. N'oublions pas qu'entre 1930 et 1939, le cinéma français était à son sommet, l'un des meilleurs du monde (Renoir, Duvivier, Carné, René Clair ont peut-être fait leurs plus beaux films à cette époque). Ils étaient neuf célibataires est un des plus beaux Guitry, de la qualité du *Roman d'un tricheur*, une comédie où se retrouvent sublimement dirigés et libres comme ils ne l'ont peut-être jamais été, des

comédiens inoubliables, André Lafaur, Victor Boucher, Max Dearly, Sinoel, Saturnin Fabre, tous capables du meilleur comme du pire et qui, avec Guitry et pour Guitry, nous entraînent dans un mouvement d'une gaieté incroyable. Ce qui est proprement fabuleux, dans les films réussis de Guitry — et *Ils étaient neuf célibataires* l'est très particulièrement, qui ne cherche qu'à distraire, qui n'est surtout pas un film « important » — c'est qu'ils sont absolument bourrés d'idées, de trouvailles, et que le rythme ne s'y ralentit pas un seul instant. Avant de voir *Hibernatus* ou *Ces messieurs de la gâchette* (du sous-Lautner!), il est vivement conseillé de faire sa cure de Guitry: c'est le meilleur antidote possible.

Beaucoup de films de distraction, dont quelques-uns de bonne (la *Vallée de la Poudre*, *Peau d'Ane*) ou même de très bonne qualité (l'*Adorable Voisine*, où Richard Quine, James Stewart et Jack Lemmon sont visiblement inspirés par Kim Novak, et où flotte encore le parfum de *Vertigo*; *Cadet d'eau douce*, un Keaton moyen, mais le plus petit Keaton s'élève sans peine au-dessus des plus grands (?) de Funès, à des hauteurs que de Funès et compa-

gnie se savent irrémédiablement interdites), et puis quelques chefs-d'œuvre.

Certainement pas *Huit et demi*, qui n'a même pas les deux ou trois belles séquences de la *Dolce Vita*, où elles sont perdues dans un monument d'ennui. *Huit et demi* était déjà à peine visible à sa sortie. C'est vraisemblablement invisible aujourd'hui. Mais le *Fleuve*, de Jean Renoir, l'émerveillement absolu; mais la *Prisonnière du Désert*, où jamais Ford n'a été plus grand; mais le *Jugement des fleches*, où Samuel Fuller est au sommet de son talent, où son génie, parfois, pour d'autres films, déliant et incontrôlé, éclate dans chaque plan. Le *Jugement des fleches* est un film complètement réussi, lyrique, brillant, sauvage, passionné. N'en ratez pas le tout début, sa séquence pré-générique, regardez bien les images au lieu d'essayer de lire le générique! Fuller est l'un des cinéastes les plus « gonflés » que l'on puisse imaginer (dans cet ordre d'idée, la dernière scène de la *Prisonnière du Désert*, du « vieux » John Ford, n'est pas mal plus, et savez-vous que Ford et Fuller se connaissaient et s'admiraient beaucoup ?).

Et puis, nous aurons notre contingent habituel de « classiques » du cinéma. *Pépé le Moko* (qui vaut mieux que *Diaboliquement vôtre*, *Duvivier* n'est pas parti sur un chef-d'œuvre), le *Septième sceau*, film célèbre et important, à qui l'on ne permettra de préférer d'autres films de Bergman, en général plus tardifs dans son œuvre. *Accident est*, sauf pour les admirateurs de Monsieur Klein, le dernier grand film de Joseph Losey (l'un des derniers, j'oubliais *Boom*, qui est magnifique, et méconnu).

Dominique Rabourdin

Fédération Française des Ciné-Clubs
Groupement Régional Méditerranée

VAISON LA-ROMAINE

(11 - 12 - 13 novembre)

Rencontres de culture cinématographique.

Au programme :

— F.W. MURNAU
présenté par Jean-Louis Comolli

— FILMS INEDITS à programmer
dans nos ciné-clubs

— REUNION REGIONALE de
programmation

Tous renseignements : FFCC-
Méditerranée, 6 rue Condorcet, 35500
Béziers. Tél. 28.66.83

ANNUAIRE CINÉMA et TELEVISION

1977

EST PARU

Prix de vente : 175 F
frais d'envoi en sus : 11,20 F

EDITIONS
BELLEFAYE

1, avenue de l'Abbé
Roussel 75016 PARIS
Tél. : 288.83.32

C.C.P. PARIS 5985-47 A

JOURNAL DE LECTURE

HISTOIRE DE LA POLITIQUE DU CINEMA FRANCAIS

de Paul Légise (tome 1 : la troisième république ; tome 2 : entre-deux républiques, 1940-1946),
Filméditations, 328 et 224 p. ; 106 F les deux volumes.

« *Histoire INSTITUTIONNELLE du cinéma français* » constituerait certainement un titre plus juste, quoique à vrai dire les deux tomes jusqu'à présent publiés aient été conçus de manière assez différente. Pour rendre d'abord compte du travail de la III^{ème} République, Légise a adopté un point de vue strictement juridique : les détails vivants qui viennent interrompre le cours de ces innombrables rapports voués aux tiroirs poussiéreux sont en effet trop rares. Il est pourtant intéressant d'apprendre qu'en 1938 on passait à Marseille six grands films dans une seule séance (huit heures de projection) pour 4 frs, mais que dans les Vosges, pour 2,75 frs, on avait deux grands films... avec en plus un bock et des frites (le dimanche, pour 3 frs, il n'y avait plus de bock) ! Aussi, tout en trouvant utile de retracer les diverses étapes ayant conduit à déterminer la propriété artistique (les premiers jugements des tribunaux déclarèrent que « le film est une œuvre collective dont le chef principal est le producteur ») ou le dépôt légal (1925) ainsi que de décrire la lutte très ferme (grèves, révoltes, condamnations) des exploitants contre la fiscalité, on aurait aimé néanmoins que Légise passe moins rapidement sur la fondation de la Cinémathèque ou sur les premiers ciné-clubs et qu'il ne rejette pas en une courte note l'affaire de l'interdiction du *Potemkine*. Le chapitre sur la censure (... ou « *Contrôle des films* ») ravira par contre tous les cinéphilos qui y découvriront que les coupes exigées au temps du muet n'étaient pas toujours effectives, que les actualités (assassinat du roi de Yougoslavie, affaire Prince) étaient étroitement surveillées et que la *Mère* fut la première victime du décret de 1928. Quant aux censures municipales, elles fournissent un superbe sottisier qui devrait faire réfléchir les sociologues.

La III^{ème} République a élaboré un gigantesque travail préparatoire qui allait juste aboutir lorsque la débâcle de 1940 vint tout remettre en question ! En fait, de nombreuses idées aujourd'hui devenues réalités furent lancées. Le livre de Paul Légise montre en outre que le cinéma français est en crise dès ses origines et que les innombrables remèdes proposés (projets, enquêtes, commissions) pour « sauver » cet éternel moribond n'ont jamais été appliqués ou ont été si profondément émasculés qu'ils ont fini par ne plus avoir le moindre effet. Ainsi le rapport Petsche de 1935 fut-il par exemple repris par Carmoy qui réduisit considérablement le rôle possible de l'Etat en laissant l'essentiel de l'organisation à la « profession » ; partisan de l'économie dite libérale, l'auteur trouve cela très bien, mais en fait cette « profession » ne représente que les marchands (producteurs, distributeurs...) et écarte systématiquement les cinéastes !

Le droit, pas plus que l'histoire, ne saurait en effet être innocent, comme le montre clairement le second volume en grande partie consacré à l'Occupation. S'ouvrant davantage aux films et à l'économie, l'ouvrage adopte alors le ton d'une fausse neutralité que de très nombreuses études récentes envisageant cette période ont heureusement dénoncé. Pour Paul Légise, les hommes placés à la tête du cinéma ont tous été de grande valeur, le COIC a toujours favorisé « les intérêts supérieurs du cinéma »... mais quel cinéma ? Un cinéma pour quoi faire ? Légise écrit aussi qu'il n'y a guère eu de films de propagande tournés en France... et ne dit rien de la distribution des films allemands. De même, affirmer qu'il était nécessaire d'« assainir le cinéma français » à l'époque de la chasse aux juifs constitue un jugement pour le moins inquiétant ! En somme, et bien qu'il trouve également fort intéressant le cinéma de la Libération (est-ce cela l'impartialité scientifique ?), Paul Légise inscrit son travail dans l'actuel courant de réhabilitation du gouvernement de Vichy, alors que les témoignages d'un L.H. Burel ou d'un Edmond T. Gréville (pour me limiter à des gens et à des écrits que j'ai personnellement mis à la question) rendent un son de cloche bien différent. La méthode employée par Paul Légise est d'ailleurs pour le moins curieuse, entreprenant une synthèse avant les études de détail et désirant proposer un cadre (l'auteur le dit à plusieurs reprises) aux futurs chercheurs... N'est-ce pas risquer ainsi de fausser les perspectives en partant d'a priori discutables ? Mais s'ils ne peuvent donc pas être consultés sans une certaine vigilance, il n'en reste pas moins vrai que ces deux livres apportent beaucoup et qu'ils devraient par conséquent figurer en bonne place dans la bibliothèque de tout cinéophile conscient du fait que les conditions de réalisation ne sauraient être négligées dans l'appréciation finale des œuvres.

René Prédal.

JEAN RENOIR

par Raymond Durnat (Studio Vista, Londres, 1975 - 429 pages - £ 7.50)

Si je tiens à mentionner ce livre en langue anglaise, paru il y a déjà un certain temps, c'est parce qu'il me paraît de loin l'un des ouvrages les plus subtils jamais écrits sur le cinéaste français. Raymond Durnat, critique de renom international, professeur de filmologie à la *Columbia University*, auteur de plusieurs livres (sur Bunuel, Franju, la Nouvelle vague), est sans doute l'un de ceux qui connaissent le mieux le cinéma français. Ici Durnat se livre à un travail de bénédictin sur l'œuvre complète de Renoir (films, pièces de théâtre, écrits littéraires), mais n'oublie jamais l'importance du milieu socio-politique dans lequel le réalisateur a évolué. On est surpris par la « nouveauté » de l'analyse, la profondeur des réflexions et l'accumulation jamais gratuite ni fastidieuse des connaissances de l'auteur. Renoir est disséqué avec maestria. Jamais d'intellectualisme oiseux, ni de simplifications abusives. Ce panorama embrasse une carrière exemplaire. Il est lui-même exemplaire et devrait servir de modèle aux écrivains qui croient pouvoir faire le tour d'un sujet à la va-vite et sans s'embarrasser de trop de scrupules. Une telle somme a du demander beaucoup de travail. Le résultat ne pourra que fasciner les lecteurs. Je dois dire que tous les ouvrages français sur Renoir me semblent dépassés par le livre de Durnat.

Jean-Loup Passek

THE MAJOR FILM THEORIES

par J. Dudley Andrew (Oxford University Press 1976, 278 pages)

Un petit livre utile qui, dans un langage accessible sans être superficiel pour autant, fait le point sur les différentes théories concernant l'art cinématographique. Les travaux de Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim,

Serguei Eisenstein, Bela Balasz, Siegfried Kracauer, André Bazin, Jean Mitry et Christian Metz sont analysés avec méthode, replacés dans leur environnement socio-politique et philosophique, rattachés à un courant de pensée plus universel (formalisme, gestaltisme, néo-kantisme, existentialisme). Il s'agit d'un ouvrage de base qui est, à mon avis, beaucoup plus qu'un manuel de vulgarisation. Il a le mérite de remettre un peu d'ordre dans le salmigondis de ceux qui jonglent parfois avec des notions qu'ils rendent obscures à plaisir et de passionner un débat d'idées en le faisant coïncider sans redondances avec le matériau filmique.

Jean-Loup Passek

THE SAMURAI FILM

par Alain Silver (A.S. Barnes and Co, Inc. Cranbury New Jersey (E.U) et
The Tantivy Press Londres — 242 pages — 1977)

Un excellent ouvrage, intelligemment construit et très détaillé, sur le monde des samourais (origines historiques, évolution à travers les âges, mythologie et philosophie). Mais aussi et surtout une étude passionnante sur les films-sobres de ces trente dernières années avec des points de vue perspicaces sur Hidéo Gosha, Hiroshi Inagaki, Masaki Kobayashi, Kihachi Okamoto, Masahiro Shinoda et, bien entendu, Akira Kurosawa. Le livre nous offre en prime un glossaire des termes japonais relatifs au sujet, une bibliographie assez complète, d'excellentes filmographies et un index anglo-japonais. Même si en France le film japonais subit depuis une dizaine d'années une éclipse injustifiée et si donc, par voie de conséquence, nous n'avons pu prendre connaissance de tous les films cités, la lecture d'un tel ouvrage demeure à la fois utile et instructive. L'auteur ne s'est pas contenté d'être un rat de cinémathèque : il a su faire revivre un genre cinématographique national qu'on a comparé trop vite en Europe à une décalcomanie orientale du western. A lire Silver on s'aperçoit que rien n'est plus faux et que les « sérials » les plus commerciaux (comme celui qui a pour héros Zato Ichi, le masseur aveugle) plongent leurs racines dans une tradition guerrière séculaire.

Jean-Loup Passek

LE CINEMA DANS LA CLASSE

par Gérard Bellanger (Editions Casterman collection E3 — 187 pages — 1977)

Les livres pédagogiques consacrés au cinéma sont rarissimes en France. Or il semble indispensable et urgent d'inclure l'enseignement du 7e Art dans la vie scolaire. Sinon le risque est grand de voir grandir un bachoteur repu tout juste bon à devenir un téléphage ébété. Gérard Bellanger, en quelques chapitres succincts, s'efforce d'éveiller le regard de l'enfant. Il lui apprend que le cinéma est un outil de culture primordial. Son but est d'analyser en termes simples mais réfléchis (et sans jamais employer un langage supérieur ou intentionnellement puéril) le phénomène de réflexion individuelle et de création collective. Il a l'ambition de transformer ses jeunes lecteurs non seulement en spectateurs attentifs, mais également en créateurs actifs. Le cinéma d'animation a droit à tous les égards et Bellanger n'hésite pas à séduire par tous les moyens les futurs Mc Laren. Quant au cinéma de fiction il est décortiqué (dans sa forme, sa technique rudimentaire, le B.A. BA de son symbolisme) à travers deux exemples bien choisis : *Métropolis* et *les Oiseaux*. Un tel livre mériterait de plus larges développements. Tel qu'il se présente, il vous ouvre l'appétit et ne peut que concourir à l'épanouissement des jeunes esprits non encore soumis au matraquage des images démagogiques.

Jean-Loup Passek

LA S.R.F. ET LE PROBLEME DE L'AVANCE SUR RECETTES

Nous avons reçu du bureau de la S.R.F. le communiqué suivant :

Le désarroi qui atteint les réalisateurs de films en France ne fait que s'accroître, tant en profondeur que dans le nombre de ceux qu'il frappe et paralyse dans leur fonction créatrice. Hors quelques productions à très gros budgets, de plus en plus rares de toutes façons et dont la destinée commerciale est de plus en plus aléatoire, les projets qui arrivent en commission d'agrément, si l'on met entre parenthèse les pornos qui constituent à l'heure actuelle près de 50 % de la production française, sont donc en grand nombre — un tiers des films français — des films ayant obtenu l'avance sur recettes.

DES REACTIONS INDIVIDUALISTES

Mais la crise de l'industrie cinématographique s'aggrave de jour en jour, les projets qui se présentent à l'avance sur recettes sont de plus en plus nombreux, la part de fonds de soutien qui est accordée à celle-ci, de plus en plus insuffisante, et le nombre de sujets acceptés ne représente pas 10 % du total présenté. La dureté de ce système-concours qui finit de surcroît par introduire un facteur de division, est vivement ressentie parmi nous. Les désespoirs auxquels elle peut conduire amènent, comme cela s'est produit dans une page de *Libération*, il y a quelques jours, à des réactions individualistes qui se trompent d'adversaire et posent les problèmes de l'avance sur recettes à partir d'attaques de personnes, d'insinuations, d'allusions ou d'affirmations allant jusqu'à la diffamation.

Le Conseil d'administration de la Société des réalisateurs de films a d'abord tenu à exprimer au cinéaste le plus directement atteint dans son honneur par cette lettre ouverte, Jean-François Adam, sa solidarité et sa confiance.

Il tient à rappeler également les buts de l'avance sur recettes :

- corriger les aberrations de l'économie de marché, ce que l'industrie cinématographique, la seule à ne posséder aucun service de recherche, ne permet pas,

- promouvoir une politique d'innovation dans le renouvellement de la forme et du contenu, tout autant que permettre la réalisation de films de démarche traditionnelle, classique, — finalement les plus nombreux — mais que leurs sujets, presque toujours très publics, et potentiellement de grande audience, font échouer devant la production, celle-ci manquant, jusqu'à en mourir, de perspicacité, d'imagination, d'esprit prospectif, pour tout dire : d'esprit d'entreprise.

- de découvrir de nouveaux talents créateurs.

Toutes choses que l'organisation actuelle de la production et de diffusion des films ne rend pas possibles.

LE COMBAT LE PLUS VIVANT DU CINEMA FRANÇAIS

Quels que soient les cas d'espèce qui se posent et qui se poseront inévitablement, le système d'avance sur recettes dont, à l'occasion de cas personnels, le principe est en réalité hypocritement attaqué, rend possible chaque année, la réalisation de films qui, sinon, n'auraient pas existé. Ces films représentent le courant le plus vivant, le plus riche, le plus varié du cinéma français, à part quelques exceptions de la production hors avance sur recettes. Ce courant a de plus en plus d'audience internationale, de festivals en manifestations diverses, les télévisions étrangères l'accueillent et même la télévision française commence à le programmer. Il faut dire ceci contre l'argument malhonnête qui consiste à souligner certains chiffres d'entrées, sans tenir compte des conditions meurtrières de sortie qui sont faites à grand nombre de ces films par le phénomène de concentration monopoliste qui conduit notre cinéma à sa perte.

En effet, la quasi totalité du marché est entre les mains de trois circuits incluant leur propre secteur Art et Essai. En dehors de ces trois circuits, il n'y a plus d'audience de masse pour un film, c'est la sortie confidentielle et immédiatement barrée. Ainsi, à la limite, trois groupes d'hommes responsables de la programmation de ces circuits, ont droit de vie et de mort sur un film qui aspire à rencontrer son public.

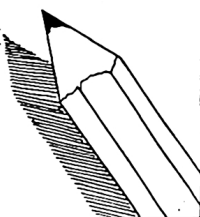
Dans cette industrie qui n'assume pas ses responsabilités d'industrie, c'est l'exploitation qui fait la loi : elle prend 50 % de la recette, absorbe une part importante du fonds de soutien pour de pures opérations immobilières, augmente sans cesse le prix des places, tout cela aboutissant à la fabrication d'un certain type d'objet-film pour un certain public qui a les moyens et des conditions de travail et de vie qui lui permettent d'aller encore au cinéma, pour un public de moins en moins populaire, les multi-salles prolifèrent là où il y a rentabilité prévue dans la spéculation, alors que des déserts cinématographiques s'établissent dans de nombreuses villes moyennes, dans les cités ouvrières, dans des régions entières.

C'est dans cette analyse que se poursuit en ce moment le travail du Conseil d'administration de la SRF pour aboutir à un document de propositions qui rencontreront donc les problèmes de l'avance sur recettes. Cette institution est sans aucun doute parfaite, elle ne sera jamais parfaite. Elle est en ce moment un ballon d'oxygène pour un grand blessé en danger de mort. La SRF, la seule organisation représentative de la très grande majorité des réalisateurs de films, ne laissera jamais porter atteinte ou le moindre préjudice de la création cinématographique, dont la source est particulièrement honnête : l'argent des spectateurs, qui en l'occurrence échappe à la seule loi du profit.

(Les intertitres sont de la rédaction).

témoignage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
JEUDI 5F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



CHAQUE VENDREDI

L'unité

L'HEBDOMADAIRE
DU
PARTI SOCIALISTE
AVEC
LA CHRONIQUE
DE
FRANÇOIS
MITTERRAND

Prix du numéro : 4 F
Abonnement annuel : 130 F

Administration : 41, boulevard Magenta 75010
208.23.50

FRANCE
NOUVELLE
C'EST
L'HEBDOMADAIRE
POLITIQUE DU
PCF

Tarifs d'abonnement :

12 mois : 160 F. - 6 mois :
85 F.

3 mois : 50 F.

Adresse : 15, rue Montmartre
75001 PARIS
C.C.P. 5320-69 S PARIS.

ARTEFACT
3, Rue du Marché
95880 ENGHEN-LES-BAINS
vente par correspondance
diffusion
Bandes dessinées, Posters
catalogue général gratuit
présente
FANTASMAGORIE
REVUE BIMESTRIELLE
DU CINEMA D'ANIMATION
abonnement
pour
10 numéros : 60 Fr

NECROLOGIE

par Jean-Loup Passek

Groucho Marx

De son vrai nom Julius Henry Marx - acteur américain (New York 2-X-1895 - Los Angeles 19-VIII-1977).

Groucho était, on le sait la *tête chercheuse* du trio. Il avait une fois pour toutes dynamité la logique des mots et catapulté la bienséance par-dessus le parapet des convenances. Sa moustache était son radar. Agresseur de dames il ne regardait pas à la dépense (d'énergie). Tourmenteur de Vénus à l'embonpoint agressif il savait aussi poursuivre de ses assiduités les jeunes écrivées. Il rongait les fondations de la société comme un termites. Chico et Harpo l'aiderent pendant une quarantaine d'années à brouiller les cartes du cartésianisme pour la plus grande joie des spectateurs. Ses frères disparus, Groucho résista quelques saisons encore. Mais la descendance des Frères Marx ne devait jamais voir le jour. Groucho laisse des écrits délirants, des souvenirs inoubliables et des apogées vengeurs. Il laisse aussi des cinéphiles orphelins.

Rappelons ses films: *The Cocoanuts* (Noix de coco, de R. Florey et J. Santley, 1929), *Animal Crackers* (1930, de V. Heerman), *Monkey Business* (Monnaie de singe, de N.Z. McLeod, 1931), *Horse Feathers* (Plumes de cheval, de N.Z. McLeod, 1932), *Duck Soup* (Soupe au canard, de L. M. Carey, 1933), *A Night at the Opera* (Une nuit à l'Opéra, de S. Wood, 1935), *A Day at the Races* (Un jour aux courses, de S. Wood, 1937), *Room Service* (Panique à l'hôtel, de W.A. Seiter, 1938), *A Day at the Circus* (Un jour au cirque, de E. Buzzell, 1939), *Go West* (Chercheurs d'or, de E. Buzzell, 1940), *Big Store* (Les Marx au grand magasin, de Ch. Reisner, 1941), *A Night in Casablanca* (Une nuit à Casablanca, d'Archie Mayo, 1946), *Love Happy* (La pêche au trésor, de D. Miller, 1948), *The Story of Mankind* (d'I. Allen, 1957).

Sans Chico et Harpo, Groucho avait également paru dans *Copacabana* (d'A.E. Green, 1947), *Mr. Musk* (de R. Haydn, 1950), *Double Dynamite* (d'I. Cummings, 1951), *A Girl in every Port* (de C. Erskine, 1952), *Will success spoil Rock Hunter?* (La blonde explosive, de F. Tashlin, 1957) et *Skidoo* (d'O. Prelinger, 1968).

Il avait collaboré en 1937 au scénario de *The King*, et le Chorus Girl avec Norman Krassa. Il avait

écrit des livres étonnants et détonnants: *Beds, Many happy returns, Groucho and Me, The Groucho Letters, You bet your Life, Memoirs of a Mungy Lover* et avait participé à de nombreux shows télévisés.

Il avait un jour noté mélancoliquement (et philosophiquement) au bas d'une page: « *les hommes sont des pardessus vides* ». Le plus beau raccourci entre le rire et le tragique.

Zero Mostel

Acteur américain (New York 28-II-1915 - Philadelphie 8-X-1977).

Animateur de night-clubs (son véritable nom était Sam Joel Mostel) il s'illustra au cours des années 40, 50 et 60 comme un comédien de premier plan à Broadway et off Broadway obtenant trois « Tony Award » pour ses rôles dans *Le Rhinocéros*, *A Funny Thing happened on the way to the Forum* et *Un Violon sur le toit*. Au cinéma on le vit notamment dans *Du Barry was a Lady* [La Du Barry était une dame, de R. Del Ruth, 1943], *Panic in the Street* [Panique dans la rue, d'E. Kazan, 1950], *The Enforcer* [La Femme à abattre, de B. Windust et R. Walsh, 1951], *Sirocco* [de K. Bernhardt, 1951], *The Guy who came back* [de J. Neuman, 1951], *Mr. Belvedere rings the Bell* [M. Belvédère fait sa cure, de H. Koster, 1951], *The Model and the Marriage Broker* [de G. Cukor, 1952], *A Funny Thing happened on the way to the Forum* [Le Forum en folie, de R. Lester, 1966], *The Producers* [Les Producteurs, de Mel Brooks, 1967], *The Great Bank Robbery* [Le plus grand des hol-up, de H. Averbach, 1969], *The Angel Levine* [de J. Kadar, 1970], *The Hot Rock* [Les Quatre Malfrats, de P. Yates, 1972], *Rhinoceros* [de T. O'Horgan, 1974], *Marco* [de S. Robbie, 1975], *The Front* [Le Prête-nom de M. Ritt, 1976], *Foreplay* [de R.J. McCarty, B. Malmuth et J.G. Avildsen, 1976].

Elvis Presley

Chanteur et acteur américain (Tupelo, Missouri 8-I-1935 - Memphis 16-VIII-1977).

Il est curieux de noter que le roi du rock dont la place est incontestable sur le plan musical et surtout sociologique a été remarquablement mal employé au cinéma. Tous les films qu'il a interprétés sont d'une insigne médiocrité et l'on peut s'interroger sur la cruauté des producteurs acharnés à exhiber l'idole d'une certaine jeunesse dans des productions totalement débilées.

Quoiqu'il en soit, Elvis Presley aura paru dans: *Love me tender* [Le Cavalier du crépuscule, de R.D.

Webb, 1956], *Loving you* [Amour frénétique, de H. Kanter, 1957], *Jailhouse Rock* [Le Rock du bagne, de R. Thorpe, 1957], *King Creole* [Bagarre au King Creole, de H.B. Wallis, 1958], *Flaming Star* [Les Rôdeurs de la plaine, de D. Siegel, 1960], *G.I.'s Blues* [Café Europa en uniforme, de N. Turog, 1960], *Wild in the Country* [Amour sauvage, de P. Dunne, 1961], *Blue Hawaii* [Sous le ciel bleu d'Hawaii, de N. Turog, 1961], *Follow that Dream* [Le shérif de ces dames, de G. Douglas, 1961], *Kid Galahad* [Un Direct au cœur, de P. Karlson, 1961], *Girls, Girls, Girls* [Des filles, encore des filles, de N. Turog, 1962], *It happened at the World's Fair* [Blondes, brunes, rousses, de N. Turog, 1963], *Fun in Acapulco* [L'Idole d'Acapulco, de R. Thorpe, 1963], *Kissin' Cousins* [De G. Nelson, 1964], *Roustabout* [L'Homme à tout faire, de J. Rich, 1964], *Viva Las Vegas* [1964], *Girl Happy* [1965], *Paradise Hawaiian Style* [Paradis hawaïen, de M. Moore, 1965], *Frankie and Johnny* [1965], *Tickle me* [1965], *Spinout* [de N. Turog, 1966], *Double Trouble* [1966], *Easy come, easy go* [1966], *Stay away Joe* [1968], *Speedway* [1968], *Charro!* [1969], *The Trouble with Girls* [1969], *Elvis, that's the way it is* [de D. Sanders, 1970], *Elvis on Tour* [de P. Adige et R. Abel, 1973].

Ethel Waters

Chanteuse et actrice américaine (Chester, Pennsylvanie 31-X-1900 - Chatsworth, Californie 1-IX-1977).

Elle connut une enfance très pauvre dans les quartiers les plus déshérités de Philadelphie où la communauté noire était majoritaire. Avec une opiniâtreté étonnante (elle écrivit une autobiographie très intéressante: *His eye is on the sparrow*), elle parvint à décrocher quelques petits engagements dans des clubs où sa voix fut remarquée par des imprésarios. Mais sa renommée ne commença que vers 1925 après l'enregistrement de la chanson *Dinah*. Elle s'imposa alors dans des revues (*Africana*, 1927; *Balckbirds*, 1930; *Rhapsody in black* of, 1931; *As thousands cheer*, 1933). Appréciée comme chanteuse (*Memoirs of you*, 1928; *Stormy Weather*, 1933) elle le fut bientôt comme actrice sur les planches (*Porgy*; *Mamba's Daughter* et surtout *A Member of the Wedding*) et au cinéma. Parmi ses films on n'oubliera pas *Cairo* (W.S. Van Dyke, 1942), *Tales of Manhattan* (J. Duviols, 1942), *A Cabin in the sky* (V. Minnelli, 1943), *Pinky* (E. Kazan, 1949) et l'adaptation de la pièce *A Member of the Wedding* (F. Zinneman, 1953). Depuis de longues années elle chantait au cours des réunions évangéliques de Billy Graham.

Delmer Daves

Cinéaste américain (San Francisco 24-VII-1904 - La Jolla (Calif.) 17-VIII-1977).

Débuts au cinéma comme accessoiriste de James Cruze en 1927. Principal acteur (*The Duke steps out*, 1929; *So this is College*, 1930; *Good New*, 1930; *The Bishop Murder Case*, 1930; *Shipmates*, 1931; *Divorce in the Family*, 1932); et scénariste à la M.G.M. et à la Warner (*Shipmates*, 1931; *Clear all Wires*, 1933; *No more Women*, 1934; *Dames*, 1934; *Flirtation Walk*, 1934; *Shipmates forever*, 1935; *Stranded*, 1935; *Page Miss Glory*, 1935; *The Petrified Forest*, 1936 en collab. avec Ch. Kenyon); *The Go Getter*, 1937; *She married an Artist*, 1937; *The Singing Marine*, 1937; *Professor beware*, 1938; *Love Affair*, 1939; *\$ 1000 a Touchdown*, 1939; *Safari*, 1940; *Unexpected Uncle*, 1941; *Night of January 16th*, 1941; *You were never Lovelier*, 1942; *Stage Door Canteen*, 1943; *White Feather*, 1955).

Admiré pendant les années 50 grâce à quelques films marquants comme *la Flèche brisée*, à h 10 pour Yuma ou la Colline des potences, auteur d'un des plus beaux films de Bogart-Bacall (*les Passagers de la nuit*), Delmer Daves devait subir une scandaleuse éclipse au cours des années 60. Ce réalisateur cultivé et intelligent, romantique et lyrique, chaleureux et profondément humain mérite une place de choix aux côtés d'Anthony Mann comme l'un des grands auteurs de westerns contemporains.

Filmographie: 1943: *Destination Tokyo* (+ scén.), avec C. Grant et J. Garfield. 1944: *The very Thought of you* (+ scén.), avec D. Morgan. *Hollywood Canteen* (+ scén.), avec J. Crawford, B. Davis, etc... 1945: *Pride of the Marines (la Route des ténébres)* (+ scén.), avec J. Garfield et E. Parker. 1947: *The Red House (La Maison rouge)* (+ scén.), avec E. G. Robinson; *Dark Passage (Les Passagers de la nuit)* (+ scén.), avec H. Bogart et L. Bacall... 1948: *To the Victor (Ombres sur Paris)*, avec V. Lindfors et V. Francen. 1949: *Task Force (Horizons en flammes)* (+ scén.), avec G. Cooper; *A Kiss in the Dark*, avec D. Niven et J. Wyman. 1950: *Broken Arrow (La Flèche brisée)*, avec J. Stewart et D. Paget. 1951: *Bird of Paradise (L'Oiseau de Paradis)* (+ scén.), avec L. Jourdan et D. Paget. 1952: *Return of the Texan*, avec D. Robertson. 1953: *The Treasure of the Golden Condor (Le Trésor du Guatemala)* (+ scén.), avec C. Wilde; *Never let me go (Ne me quitte jamais)*, avec C. Gable et G. Tierney; *Demetrius and the Gladiators (Les Gladiateurs)*, avec V. Mature

et S. Hayward. 1954: *Drum beat (L'Aigle solitaire)* (+ scén.), avec A. Ladd. 1956: *Jubal (L'Homme de nulle part)* (+ scén.), avec G. Ford et R. Steiger; *The Last Wagon (La Dernière caravane)* (+ scén.), avec R. Widmark et F. Farr. 1957: à h 10 Yuma (à h 10 pour Yuma), avec G. Ford et Van Heflin. 1958: *Kings go forth (Les Diables au soleil)*, avec F. Sinatra et T. Curtis; *Cowboy*, avec G. Ford et J. Lemmon; *The Badlanders (L'Or du Hollandais)*, avec A. Ladd et E. Borgnine. 1959: *The Hanging Tree (La Colline des potences)*, avec G. Cooper et M. Schell. 1960: *A Summer Place (Ils n'ont que vingt ans)* (+ scén. + prod.), avec S. Dee. 1961: *Parrish (La Solf de la jeunesse)* (+ scén. + prod.), avec T. Donahue; *Susan Slade* (+ scén. + prod.), avec T. Donahue. 1962: *Rome Adventure (Amours à l'italienne)* (+ scén. + prod.), avec T. Donahue et A. Dickinson. 1963: *Spencer's Mountain (La Montagne des 9 Spencer)* (+ prod.), avec H. Fonda et M. O'Hara. 1964: *Youngblood Hawke* (+ scén.), avec J. Francis et S. Pleshette. 1965: *The Battle of the Vella Fiorita* (+ scén. + prod.), avec M. O'Hara et R. Brazzi.

Jean Hagen

Actrice américaine (Chicago. 1923 - Woodland Hills, Californie. 29-VIII-1977).

Née Jean Verhagen elle avait joué sur les planches (*Swan Song, Another Part of the Forest, Ghosts, Born Yesterday, The Traitor*) avant de s'imposer comme second rôle dans certains films comme *Side Street* (A. Mann, 1949), *Adam's Rib* (G. Cukor, 1949), *Amush* (S. Wood, 1950), *The Asphalt Jungle* (J. Huston, 1950), *No Questions asked* (H. F. Kress, 1951), *Night into Morning* (F. Markle, 1951), *Singin' in the Rain* (S. Donen, 1952), *Carbine Williams* (R. Thorpe, 1952), *Shadow in the Sky* (F. M. Wilcox, 1952), *Latin Lovers* (M. L. Roy, 1953), *Halfa Hero* (D. Weiss, 1953), *Arena* (R. Fleischer, 1953), *The Big Knife* (R. Aldrich, 1955), *Spring Reunion* (P. Pirosh, 1957), *The Shaggy Dog* (1959), *Panic in Year Zero* (R. Miland, 1962).

John Howard Lawson

Scénariste américain (New York, 1896 - San Francisco 12-VIII-1977).

Il avait des idées progressistes qui ne plurent pas aux chasseurs de sorcières. Il fut donc l'un des « Dix » qui refusèrent de coopérer avec la Commission des Activités Non

Américaines en 1947 et se retrouva sur la liste noire. Il dut à son attitude courageuse de travailler sous des noms d'emprunt à la suite de sa condamnation par le maccarthysme. Il avait notamment participé à l'élaboration de *Blockade* (de W. Dieterle, 1938), *Algiers* (de J. Cromwell, 1939), *They shall have Music* (d'A. Mayo, 1939), *Four Sons* (d'A. Mayo, 1940), *Sahara* (de Z. Korda, 1943), *Action on the North Atlantic* (de L. Bacon, 1943), *Counter-Attack* (de Z. Korda, 1945), *Smash-up* (de S. Heisler, 1947).

Robert Middleton

(Né Samuel G. Messer) Acteur de cinéma américain (Cincinnati, Ohio 13-V-1911 - Hollywood 14-VI-1977).

Un « second » rôle d'Hollywood dont la carrière fut marquée par quelques films intéressants parmi lesquels: *Jubilee Trail (La Grande Caravane)*, 1953, de J. Kane, *The Big Combo (Association criminelle)*, 1954 de Joseph H. Lewis, *The Silver Chalice (Le Calice d'argent)*, 1954 de V. Saville, *The Road to Denver (Colorado Saloon)*, 1955 de J. Kane, *The Trial (Le Procès)*, 1955 de W. Wyler, *Red Sundown (Crépiscule sanglant)*, 1955 de J. Arnold, *The Court Jester (Le Bouffon)*, *Love me tender (Le Cavalier du crépuscule)*, 1956 de R. D. Webb, *The Lonely Man (Jicople proscrit)*, 1957 de H. Levin, *Day of the bad Men (La journée des violents)*, 1957 de H. Keller, *The Tarnished Angels (La Ronde de l'aube)*, 1957 de D. Sirk, *The Law and Jake Wade (Le Trésor du pendu)*, 1958, de J. Struges, *Dont give up the ship ! (Tiens bon la barre matelot)*, 1959 de N. Turog, *The Great Impostor (Le Grand Impositor)*, 1960 de R. Mulligan, *Hell bent for leather (Le Diable dans la peau)*, 1960 de V. Sherman, *Gold of the Seven Saints (Le Trésor des sept Colines)*, 1962 de G. Douglas, *Cattle King (Les Ranchers du Wyoming)*, 1962 de T. Garnett, *Big Deal at Dodge City (Gros coup à Dodge City)*, 1965 de F. Cook, *The Cheyenne Social Club (Attaque au Cheyenne Club)*, 1970 de G. Kelly, *Wich way to the front ? (Ya ya mon général)*, 1970 de Jerry Lewis.

Cherche Cinéma n° 173 à 176, 180 à 189, 192 à 202 et 208. (3 Frs le numéro). Ecrire à Denis Fouillouse, 15, rue d'Orléans, 30000 Nîmes.

POUR FACILITER

- DETACHEZ CETTE PAGE
- REMPLISSEZ-LA

VOS COMMANDES

- POSTEZ-LA selon les indications figurant au verso

	Prix	Cochez
ABONNEMENT D'UN AN A CINEMA 77 (12 numéros)	93 F	
INDEX RECAPITULATIF « CINEMA » 72-76	22 F	
INDEX 72-76 + INDEX 53-72	27 F	
« TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE »	100 F	
DOSSIER DU COURT METRAGE	8 F	
RELIURE 12 NUMEROS « CINEMA » (ancien format)	18 F	
RELIURE 12 NUMEROS « CINEMA » (nouveau format)	25 F	
ANCIENS NUMEROS « CINEMA » (liste au verso)	8 F	
ANCIENS NUMEROS « CINEMA » (nouveau format)	10 F	

BULLETIN DE COMMANDE

M.

Adresse

souhaite recevoir la ou les commandes cochées d'une croix
ou

souhaite qu'elles soient expédiées à :

M.

Adresse

.....

(Voir au verso nos tarifs spéciaux et les modes de règlement)

TARIFS DE L'ABONNEMENT A « CINEMA 77 » (douze numéros)

FRANCE
93 F

BELG.
SUISSE
100 F

AUTRES
PAYS
120 F

NUMEROS ANCIENS DISPONIBLES

106 - 109 - 110 - 114 - 115 - 116 - 121 - 129 - 132 - 134 - 135 - 138 -
146 - 148 - 149 - 150 - 151 - 155 - 156 - 158 - 160 - 161 - 162 - 163 - 164 -
165 - 166 - 167 - 168 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 -
178 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 190 - 191 -
192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 200 - 201 - 202 -
203 - 204 - 205 - 206 - 207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212/213 - 214 - 215 -
216.

Nouveau format : 217 - 218 - 219 - 220 - 221 - 222 - 223 - 224/225

NUMEROS ANCIENS DEMANDES

MODES DE PAIEMENT

- ☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA 76.
- ☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA 76,
C.C.P. 34-120-44, Centre : La Source
(nous adresser les 3 volets).

A ADRESSER A : CINEMA 77, 6. R. ORDENER P. 18°

LES TARIFS D'ABONNEMENT A « CINEMA 77 »

12 NUMEROS PAR AN

France :	93 F
Belgique :	100 FF ou 750FB
Suisse :	100FF ou 52FS
Autres pays :	120 F

TARIF SPECIAL AUX ADHERENTS DE LA F.F.C.C. :

12 numéros (un an) : **83 F**

Joindre le talon spécial de la
carte de Ciné-club

Pour tous règlements :

CCP : Centre La Source 34-120-44
(joindre les 3 volets)

Chèque bancaire : à l'ordre de
F.F.C.C. - CINEMA 77

CHANGEMENT D'ADRESSE

- joindre 2 F en timbre
- faire parvenir avant le 15 du mois

RELIURES

12 rp* (ancien format)	18 F
12 n's (nouveau format) :	25 F

PUBLICITE

Tarifs sur demande à la revue :
Claudine Marchal
Tél. : 208.72.93

Correspondance :

Preciser « Rédaction », « Administra-
tion », ou « Abonnements »

LES SERVICES NATIONAUX DE LA F.F.C.C.

★

Affiliation :	206.96.08
Programmation :	206.96.06
Documentation :	206.96.16
Comptabilité :	206.96.08
Expédition :	206.96.14

★

I.F.A.C.C.	206.96.08
CINEMA 77	208.72.93
EDITION	208.72.93

Pour tous renseignements :
6, rue Ordener PARIS 18e

LES DELEGATIONS REGIONALES DE LA F.F.C.C.

● PARIS :

Jean-Pierre LE PAVEC
Programmation : Solange Mazet et
Sylvie Courte
6, rue Ordener, Paris 18e, Tél.
206.96.06

● MEDITERRANEE :

Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet 34500 BEZIERS
Tél. 67 28.66.83

● SUD-OUEST :

Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur 33000 BOR-
DEAUX
Tél. 56 44.38.94

● NORD :

Jeannine CATTEAU
104 bd de la République, Rosendaël
59240 Dunkerque.

● EST :

Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont 68230 TURCKEIM
Tél. 89 27 06 88

● RHONES-ALPES :

Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENARO
73160 CORBEL
Tél. 16.79.69.29.84.

cinéma 77

NOVEMBRE 1977 • NOUVELLE FORMULE • PRIX : 10 FR\$ • N° 227

LES FILMS DU MOIS

L'AMOUR EN HERBE	Roger Andrieux	85
LES APPRENTIS SORCIERS	Edgardo Cozarinsky	69
AU-DELA DU BIEN ET DU MAL	Lilliana Cavani	73
LA BALLADE DE BRUNO	Werner Herzog	54
BOBBY DEERFIELD	Sydney Pollack	64
BROTHERS	Arthur Barron	82
LE BUS EN FOLIE	James Frawley	83
LE CASSE-COU	Gordon Douglas	80
LA CHAMBRE DE L'EVEQUE	Dino Risi	63
LE CHAT CONNAIT L'ASSASSIN	Robert Benton	60
LE CONTINENT OUBLIE	Kevin Connor	81
CRASH	Charles Band	83
LE DERNIER DINOSAURE	A. Grasshof et T. Kotani	84
LE DESIR ET LA CORRUPTION	Ivan Passer	84
DINOSAURUS	Irwin S. Yeaworth	84
EMMA	Jean-Pierre Mahot	61
LES FRISONS DE L'ANGOISSE	Dario Argento	80
L'HOMME PRESSE	Edouard Molinaro	83
JULIE ETAIT BELLE	Jacques-René Saurel	80
LIQUIDEZ L'INSPECTEUR MITCHELL	Victor Mc Laglen	83
LE MAESTRO	Claude Vital	80
LA MAISON DE L'EXORCISTE	Mario Bava	85
LA MENACE	Alain Corneau	71
NOUS SOMMES DES JUIFS	Igaal Niddam	58
ARABES EN ISRAEL		
NUCLEAIRE DANGER IMMEDIAT	Serge Poljinsky	66
ONE MORE TIME	Jerry Lewis	52
OPERATION THUNDERBOLT	Menahem Golan	81
PANIQUE EN PLEIN CIEL	Robert Butler	82
PARADIS D'ETE	Gunnel Lindblöm	48
PLEASANTVILLE	Vicky Polon	77
LA PLUIE DU DIABLE	Robert Fuest	82
LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY	Pierre Boutron	81
RAGE	David Cronenberg	81
SS REPRESAILLES	George Pan Cosmatos	85
STAR WARS	George Lucas	46
TREIZE FEMMES POUR CASANOVA	François Legrand	81
UNE ETOILE EST NEE	Frank Pierson	67